



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes
Línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Propuesta composicional de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff.
Análisis de la imagen sonora erótica

Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el título de
Maestría en Artes con Línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:

Daniel Ortiz Moreno

Dirigido por

Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román

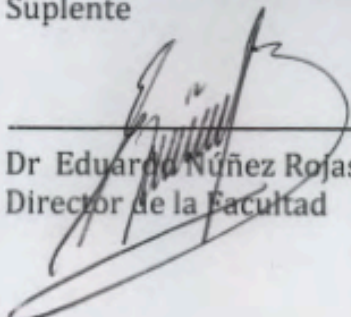
Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román
Presidente

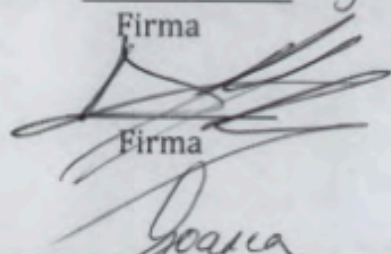
Dr. Eduardo Núñez Rojas
Secretario

Dr. Benito Cañada Rangel
Vocal

Dra. Luz del Carmen Magaña Villaseñor
Suplente

Dr. Alonso Hernández Prado
Suplente


Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad


Dra. Ma. Guadalupe Flavía Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Mayo de 2017

Resumen.

En este proyecto de investigación se realiza un análisis composicional de la cantata Carmina Burana de Carl Orff: Análisis de la imagen sonora erótica. A través de la historia se han examinado diferentes trabajos acerca de la poesía de los goliardos, de Carmina Burana, de los poemas de amor del medievo de Enrique Montero Cartelle entre otros y se ha constatado que sólo abarcan los elementos poéticos en su entorno histórico, social, político, religioso y cultural. En este sentido, en esta tesis se construyen diferentes categorías de análisis: la Edad Antigua y Edad Media así como la sexualidad de esa época, la poesía de los goliardos, el erotismo de Platón, los antecedentes de Carl Orff para finalmente plantear el eje central del proyecto de investigación, es decir la Cantata Carmina Burana: Análisis de la imagen sonora erótica; todos elementos que permiten contextualizar y comprender cómo hasta nuestros días sigue vigente el legado de la poesía goliarda. La aportación musical se debe al compositor y músico del siglo XX Carl Orff quien tuvo la iniciativa y el gusto de concebir una nueva idea poético-musical en su Cantata Carmina Burana compuesta en 1937 donde combina, a la perfección, la poesía de los goliardos del siglo XII con su propuesta rítmica, melódica, armónica y tímbrica, dando como resultado una imagen sonora plagada de erotismo.

(Palabras clave: Edad Media, Poesía de los Goliardos, Carl Orff Cantata Carmina, Erotismo, Sexualidad, Imagen Sonora Erótica)



Abstract

In this research Project a composition analysis of the Carmina Burana cantata from Carl Orff is performed: Analysis of erotic sound image. Throughout history several works on Goliards Poetry Carmina Burana, Middle Ages love poems from Enrique Montero Cartelle, among others, have been examined, and there is evidence they only analyze poetic elements from their social, political, religious and cultural environment. In this context, in this thesis different analysis categories are built: Ancient Age and Middle Age, as well as sexuality during that time, Goliards Poetry Plato's eroticism, Carl Orff's antecedents, to finally pose the central axis of the research project, this is, Carmina Burana cantata: Analysis of erotic sound image; all of them elements that make it possible to contextualize and understand how nowadays the Goliard Poetry's legacy is still in force. Musical contribution is attributed to the twentieth-century musician Carl Orff who had the initiative and the pleasure of conceiving a new poetical-musical idea in his cantata Carmina Burana composed in 1937 where he combines perfectly the goliards poetry from the twelfth century with his rhythmic, melodic, harmonic and timbre proposal, resulting in a sound image full of eroticism.

(Palabras clave: Middle Age, Goliards' Poetry Carl Orff Cantata Carmina, Eroticism, Sexuality Erotic Sound Image)



SERVICIOS
ESCOLARES

Para Laura, Daniela y Emilia

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios Todo Poderoso, por permitir terminar este proyecto de investigación.

Mi gratitud a Laura, Daniela y Emilia mi familia, por todo el apoyo incondicional recibido en el transcurso de este proyecto de tesis.

Agradezco en particular a la Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román directora de este proyecto de tesis por todo el apoyo, las enseñanzas recibidas, su metodología y sobre todo su paciencia, que me condujeron a culminar este proyecto de tesis.

Al Dr. Eduardo Núñez Rojas, Director de la Facultad de bellas Artes por todas sus atenciones.

ÍNDICE	PÁG.
Introducción	12
Objetivos	13
Metodología	14
Esquema Metodológico	16
Capítulo I	17
Edad Antigua y Edad Media: Sexualidad en la Edad Media	
1.1 Edad Antigua	17
1.2 Edad Media	19
1.3 Sexualidad en la Edad Media	27
Capítulo II	33
La poesía de los goliardos	
2.1 La acusación de la homosexualidad	45
2.2 El clero corrupto	46
2.3 El tormento del amor	50
2.4 El juego íntimo del amor	52
2.5 ¿Dónde está la caridad?	56
Capítulo III	61
Erotismo de Platón	
Capítulo IV	81
Carl Orff. Cantata Carmina Burana: Análisis de la imagen sonora	
4.1 Carl Orff	81
4.2 Cantata Carmina Burana	83

4.3 CARMINA BURANA (Cantiones profanae). Carl Orff	89
4.4 ANÁLISIS COMPOSICIONAL	110
4.4.1 FORTUNA IMPERATRIX MUNDI O FORTUNA	110
4.4.2 FORTUNE PLANGO VULNERA	113
4.4.3 VERIS LETA FACIES, PRIMO VERE	117
4.4.4 OMNIA SOL TEMPERAT	120
4.4.5 ECCE GRATUM	121
4.4.6 TANZ	124
4.4.7 FLORET SILVA	127
4.4.8 CHRAMER, GIP DIE VARWE MIR	129
4.4.9 REIE	131
4.4.10 WERE DIU WERLT ALLE MIN	133
4.4.11 ESTUANS INTERIUS IN TABERNA	134
4.4.12 OLIM LACUS COLUERAM	134
4.4.13 EGO SUM ABBAS	134
4.4.14 IN TABERNA QUANDO SUMUS	134
4.4.15 COUR D'AMOURS, AMOR VOLAT UNDIQUE	136
4.4.16 DIES, NOX ET OMNIA	138
4.4.17 STETIT PUELLA	139

4.4.18 CIRCA MEA PECTORA	140
4.4.19 SI PUER CUM PUELLULA	142
4.4.20 VENI, VENI, VENIAS	143
4.4.21 IN TRUTINA	145
4.4.22 TEMPUS ES IOCUNDUM	146
4.4.23 DULCISIME	148
4.4.24 BLANZIFLOR ET HELENA, AVE FORMOSISSIMA	148
4.5 Conclusión final	151
Bibliografía	154

ÍNDICE DE PARTITURAS

1 Fortuna Imperatrix Mundi	110
1.1 fortuna Imperatrix Mundi ocho compases	111
2 Fortune Plango Vulvera Frase 1	113
2.2 Fortune Plango Vulvera Frase 2	114
2.3 Fortune Plango Vulvera Frase 3	115
2.4 Fortune Plango Vulvera tutti final	116
3 Primo vere veris leta facies primeros tres compases	117
3.1 Primo vere compases cuatro y cinco	118
3.2 Primo vere contraltos y bajos primera frase	118
3.3 Primo vere sopranos y tenores tercera frase	119
4 Omnia sol temperat	120
5 Ecce gratum cuatro notas largas	121
5.1 Ecce gratum tenores y bajos	122
5.2 Ecce gratum 4 voces	123
5.3 Ecce gratum unísono negras	123
5.4 Ecce gratum parte final	124
6 Tanz cuatro compases	125
6.1 Tanz allegro	126

6.2 Tanz solo de flauta y timbal	126
6.3 Tanz el júbilo, la alegría	127
7 Floret Silva inicio	128
7.1 Floret Silva dolce	128
8 Chramer, gip die varwe mir	130
9 Reie	131
9.1 Reie Pizzicato	132
9.2 Reie lento	133
9.3 Reie Final de frase solo de flauta	133
10 Were diu werlt alle min	134
15 Amor volat undique rubato flessibile	137
15.1 Amor volat undique, solo de Soprano	128
16 Diex, nox et omnia	138
17 Stetit puella	139
18 Circa mea pectora solo de Barítono	141
18.1 Circa mea pectora coro ancora piú mosso	142
19 Si puer cum puellula	143
20 Veni, veni, venias	144
21 In trutina	146

22 Tempus est iocundum	147
23 Dulcissime	148
24 Ave Formosissima	149

Introducción

El presente proyecto de investigación en torno a la obra de Carl Orff, Cantata Carmina Burana: Análisis de la imagen sonora erótica, se enfoca a analizar y contextualizar por un lado la poesía de los goliardos en la Edad Media, así como sus características sociales, culturales, políticas y religiosas, y por otro lado la composición musical de la Cantata Carmina Burana, la vida y obra de Orff, para así construir la categoría imagen sonora-erótica que se plantea en este proyecto. Para lo cual es importante recurrir a elementos que son significativos en el proceso de esta investigación y establecer líneas que permitan encontrar el resultado a las hipótesis planteadas.

En este sentido, el proyecto de investigación se desarrolla en cuatro capítulos:

El primero dedicado a la Edad Antigua y Edad Media, está desarrollado de forma histórica por lo cual relata los acontecimientos políticos sociales, culturales y religiosos que dieron pie a la presencia de los goliardos y por ende su poesía, origen e inspiración para la creación de la Cantata Carmina Burana de Orff.

Esta revisión permite ubicar la relación que tiene el clero en lo concerniente a la sexualidad, ya que era considerada como pecado.

El segundo capítulo dedicado a la poesía de los goliardos, permite establecer aspectos relevantes de la vida de los clérigos vagantes, para entender su poética y contextualizar la importancia que tuvieron en su entorno, al saber y al discurso de la poesía como pieza importante en la creación de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff.

En el tercer capítulo se desarrolla la categoría del erotismo desde el pensamiento de Platón, se realiza un análisis conceptual del erotismo desde el punto de vista del teórico Bataille, quien establece que el erotismo tiene un vínculo directo con el Dios Eros, y es un elemento que sólo en el ser humano está presente, por lo que

se considera una categoría importante para el análisis de la Cantata Carmina Burana desde el punto de vista de la imagen sonora erótica.

En el cuarto capítulo dedicado a la Cantata Carmina Burana de Carl Orff en específico al análisis de la imagen sonora, se establece la visión que tuvo Orff en la creación de la Cantata Carmina Burana, por lo cual se considera la trayectoria musical y los experimentos que realizaba con el sonido y el ritmo, así como el gusto particular que mostraba por la literatura de los goliardos, aspectos que determinaron la creación de su obra Cantata Carmina Burana en el año de 1937.

En términos generales este proyecto de investigación trata de encontrar y de establecer elementos eróticos en la Cantata Carmina Burana a través de la imagen sonora, para lo cual se analizó el contexto histórico en una línea del tiempo de la Edad Media, que fue lo que dio origen los poemas goliardos, mismos que fueron la fuente de inspiración para Carl Orff, quien supo combinar la poesía goliardesca del siglo XII con su propuesta rítmica, melódica y armónica, para dar como resultado su obra maestra la cantata Carmina Burana.

Objetivos

Para lograr los objetivos de esta investigación sobre el análisis de la propuesta compositiva de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff, desde el punto de vista compositivo, literario y erótico, se requiere generar nuevos conocimientos, enriquecer el acervo cultural establecido, analizar cada propuesta para que converjan en nuevas significaciones, es decir, los objetivos que se pretenden alcanzar en el análisis de esta tesis, son:

- Lograr que el oyente cuestione su percepción auditiva e imaginativa, que logre re-plantear un concepto multidisciplinario, que le permita una experiencia estética sonora y literaria crítica con el análisis de la lectura de esta tesis.

- En la composición de la Cantata Carmina Burana, determinar cómo funcionan los recursos musicales para expresar lo erótico.
- Analizar la composición literaria de los poemas goliardos para comprender la propuesta compositiva Cantata Carmina Burana.

Abordar el concepto de erotismo desde diferentes autores, ayudará a comprender su manifestación en los poemas goliardos y en la Cantata Carmina Burana

Metodología

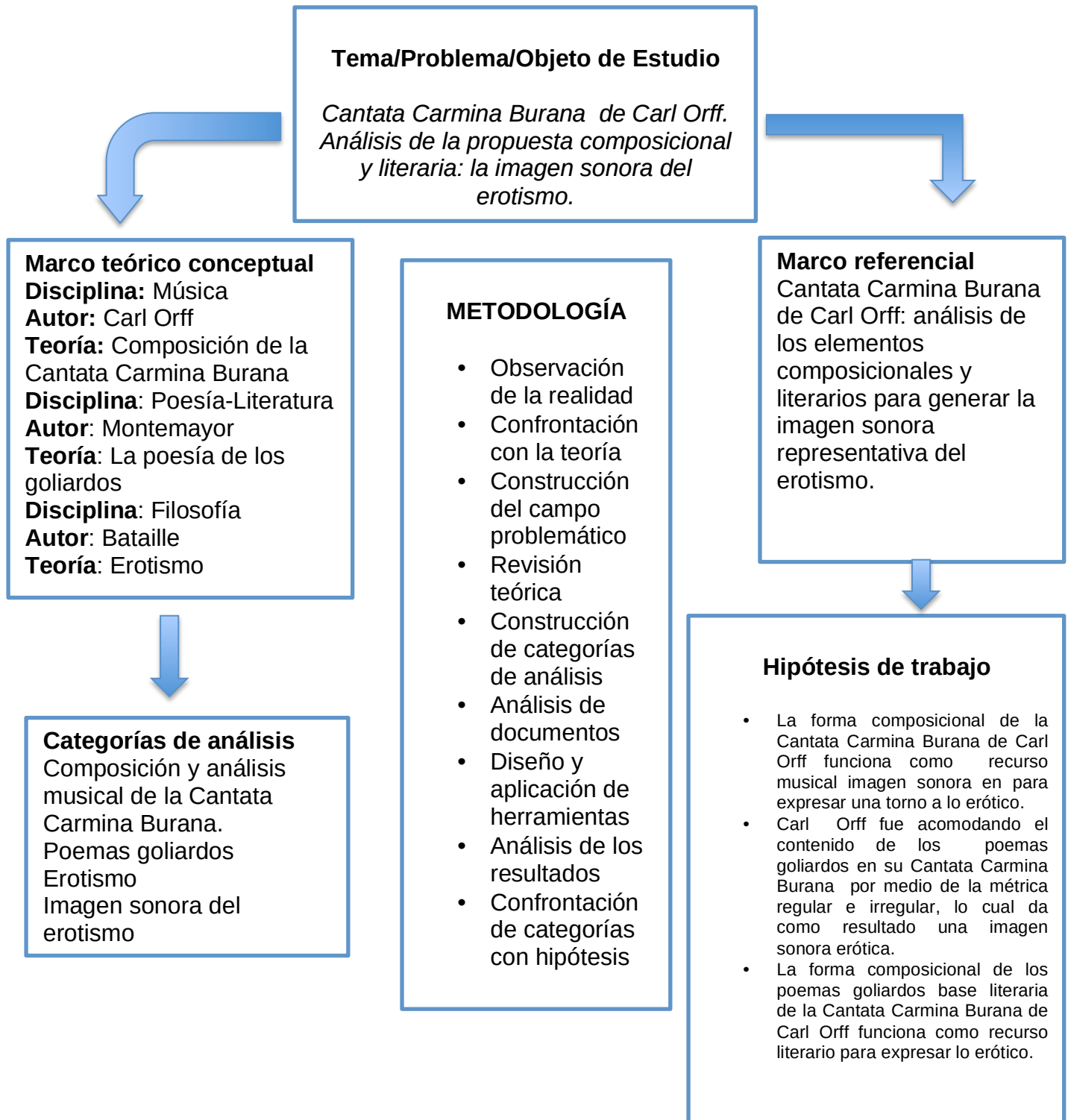
La metodología se basa en la descripción del esquema metodológico inicial, formulado para la delimitación del campo problemático así como para la estructuración de un marco teórico metodológico pertinente y a la vez delimitante del propio objeto de estudio.

La propuesta metodológica para el desarrollo del presente proyecto de investigación se ubica principalmente en la delimitación de un marco referencial, el cual propone el análisis de la propuesta compositiva de Carl Orff titulada Carmina Burana, cantata para voces solistas, coro y orquesta.

La cual se desarrollará de la siguiente manera:

- Este proyecto de tesis parte del análisis de la propuesta compositiva de Carl Orff: Cantata Carmina Burana, y de la propuesta literaria de los poemas goliardos.
- Posteriormente, partiendo del marco teórico conceptual, se delimitarán las categorías de análisis por medio del abordaje de diferentes teóricos relacionados con el problema planteado, las propuestas teóricas son:
 - En relación a la forma compositiva: Carl Orff, Jan La Rue.
 - En cuanto a los poemas goliardos: Enrique Montero c. Juan A. Estévez Sola, Carlos Montemayor, Ignacio Díez Fernández.
 - Para la construcción conceptual sobre el erotismo: Georges Bataille, Francesco Artiberti, Mario, Octavio Paz, entre otros.

- Las categorías de análisis resultantes de esta aportaciones teóricas, que se desarrollarán durante el trabajo de tesis son: Composición musical y análisis musical de la Cantata Carmina Burana, Poesía de los goliardos, forma descriptiva de los avatares de la época en que vivieron los goliardos, poesía de los Siglos de Oro, erotismo, la representación erótica y metamorfosis en el erotismo.
- Como consecuencia de este proceso de estudio, en el cual se ha comenzado a determinar y a resolver el avance de este protocolo por medio de la descripción del esquema metodológico, da como resultado el marco referencial, el cuál propone cómo confrontar el análisis de la propuesta compositiva de Carl Orff cantata Carmina Burana, para encontrar la forma que utilizó el compositor para expresar, desde los elementos musicales ritmo, melodía y armonía, la imagen sonora del erotismo, aunado a la forma literaria utilizada en los poemas goliardos.
- El resultado de este proceso de investigación que comenzó con la delimitación del marco referencial para posteriormente, a través de un análisis bibliográfico exhaustivo establecer el marco teórico conceptual, del cual se derivaron las categorías de análisis siempre en relación con el marco referencial y surgiendo de forma relacional las hipótesis derivadas de las categorías planteadas, a resolver:
 1. La forma compositiva de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff funciona como recurso musical para expresar lo erótico.
 2. Carl Orff fue acomodando el contenido de los poemas goliardos en su Cantata Carmina Burana por medio del compás musical, que consta de regulares e irregulares, para darle orden y emotividad a su obra.
 3. La forma compositiva de los poemas goliardos base literaria de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff funciona como recurso literario para expresar lo erótico.



Capítulo I

Edad Antigua y Edad Media: Sexualidad en la Edad Media

A manera de antecedente y como punto clave para contextualizar la poesía de los goliardos y su actividad, es preciso recuperar algunos aspectos relevantes de la Edad Antigua y de la Edad Media.

1.1 Edad Antigua

La historia de la Edad Antigua inicia, con el invento de la escritura hacia el año 3 500 – 3 000 antes de Cristo, es decir, comienza con los escritos hechos por el hombre, este momento histórico no es igual para todos los reinos ya que en Egipto la historia comienza en el año 3000 antes de cristo, para los griegos empieza en el año 800 antes de cristo, para el cristianismo la edad antigua inicia con el nacimiento de Jesús de Nazaret, el cual fue crucificado y muerto en el año 33, por lo cual se le llama Jesucristo, el Jesús crucificado; y por otro lado con la creación del templo de Jerusalén, época que comienza con el reinado del emperador Herodes y con la dispersión del cristianismo a cargo de San Pablo, siendo Antioquía el lugar en donde se generaron los primeros grupos cristianos.

La edad antigua fue un periodo de numerosos emperadores entre los que destacan el emperador Tito con la construcción del Coliseo Romano en el año 80 D.C.; y también fue época de grandes guerras como la Marco Romana que duro 24 años durante el imperio de Marco Aurelio, así como de dispersiones como la del año 132 en la cual un gran número de judíos fue expulsado de Judea, y desde entonces se han estado dispersos por todo el mundo.

Fue una época de persecuciones para el cristianismo, de condena, de crucifixión, en una de las primeras persecuciones donde mueren San Pedro y San Pablo, asechanzas ocasionadas por el gran incendio de Roma el 18 de julio del año 64, en la tercera persecución en el año 102 muere el Papa San Clemente a manos

del emperador Trajano, y San Ignacio, obispo de Antioquía, es echado a los leones en el anfiteatro de Roma, Santa Sinforosa y sus 7 hijos fue condenada a muerte.

En total se dieron 10 persecuciones y terminaron hasta el año 293; durante el imperio de Séptimo Severo se le atribuyó, a los cristianos, la causa de la peste y el hambre presentes en todo el imperio; por esa causa se promulgó una ley que prohibía la difusión del cristianismo y del judaísmo, dentro de estas asechanzas fueron martirizados el Papa Sixto II y su diácono San Lorenzo, en una de las últimas persecuciones, la décima para más precisión, que estuvo al mando de Diocleciano, San Sebastián fue ejecutado con flechas, así como Santa Catalina, virgen noble y culta de Alejandría, entre otras víctimas estuvieron Santa Inés, Santa Lucia y San Patricio fue un periodo llamado como la “Era de los mártires”.

En el año 300 por primera vez se utilizó la Alquimia, disciplina científica que combina la física, química, astrología y el arte, siendo precursora de la ciencia moderna, ésta se desarrollo aproximadamente durante 2000 años.

El emperador Constantino gana la batalla del puente Milvio gracias a un presagio cristiano en el año de 306 y debido a la victoria Constantino se convierte al cristianismo, y en el año 313 surge el Edicto de Milán que establece la libertad de religión en el Imperio Romano dando fin a las persecuciones y resurge el cristianismo como religión romana.

Posteriormente, en el año 325, se da el Concilio de Nicea también convocado por Constantino, por consejo del Obispo Osio de Córdoba, en el cual se establece la paz religiosa, la construcción de la unidad de la iglesia cristiana.

En el año 330 se da la fundación de Constantinopla, consagrada como la nueva Roma bajo el nombre de Constantinopla, convirtiéndose en capital del Imperio Romano de Oriente conocido como Imperio Bizantino.

Para concluir, la Edad Antigua fue un periodo histórico, anterior a la Edad Media que abarcó desde la aparición de la escritura hasta el fin del Imperio Romano, hacia el siglo V, destacándose por la instauración de las primeras estructuras religiosas a partir de la celebración de los distintos concilios.

1.2 Edad Media

Existen dos versiones que explican el inicio la Edad Media, la primera establece que surge cuando se separa en dos reinos el Imperio Romano en el año 395, Hispano Romano Teodosio I realiza la división, lo divide en Imperio Romano de Occidente, con la capital en Roma y se lo entrega a su hijo Honorio y el Imperio Romano de Oriente con capital en Constantinopla se lo encomienda a su hijo Arcadio, poniendo fin a la Edad Antigua para dar inicio a la Edad Media.

La segunda se relaciona con la Caída del Imperio Romano de Occidente en el año 476, el general bárbaro Odoacro gobernó Italia tras destruir a Rómulo Augusto y a todo lo el Imperio Romano.

En otro orden de ideas surgen testimonios, obras y acontecimientos que van acuñando el inicio de la Edad Media, en el año 398 se da a conocer Crisóstomo Patriarca de Constantinopla considerado por la Iglesia católica como uno de los cuatro grandes padres de la iglesia de Oriente, famoso por sus discursos públicos y por su denuncia de los abusos de las autoridades imperiales y de la vida licenciosa del clero bizantino.

Aparece San Agustín con su obra “La Ciudad de Dios” en el año 413, escrita durante su vejez, la obra consta de veintidós libros que representan el cristianismo, la vida espiritual y el paganismo simbolizado como el pecado.

En el año 410 se produce el saqueo de Roma por tres días, comandado por el Rey Visigodo Alarico. En los años 415 ó 416 es asesinada Hipatia filosofa griega, neoplatónica destacada en las matemáticas y la astronomía, fiel al paganismo y entregada totalmente al pensamiento. En el año 431 nace el Concilio de Éfeso, en el que se condena la doctrina Nestoriana como errónea y se decreta la divinidad

materna de María la madre de Jesús. En el año 451 el Papa número cuarentaicinco de la Iglesia católica celebra el Concilio de Calcedonia que proclama la divinidad y la humanidad de Cristo. En el año 476 se da la caída del Imperio Romano de Occidente y se cierra, con los primeros 500 años, en el año 496 con el bautismo de Clodoveo, Rey de los Francos convirtiéndose al catolicismo.

Del año 500 al 1500 se da la época conocida como Oscurantismo, la edad de las tinieblas llamada así por el hecho de que no hubo grandes aportes científicos, ni intelectuales, período que termina con el inicio del renacimiento. Imperó el poder de la Iglesia sobre el conocimiento humano, lo cual limitó el desarrollo intelectual, a pesar de todo, varios historiadores afirman que no existió tal oscurantismo, ya que el hombre sí experimentó una evolución y progreso, que si bien es cierto no fue tan determinante, si lo determinó y lo preparó para una etapa de mayor exigencia intelectual, religiosa, moral, social y cultural.

Entre estos años el desarrollo fue más bien religioso, en el año 529 el emperador bizantino Justiniano I El Grande reconquista los territorios perdidos y da pie a la restauración del Imperio Romano Clásico, construye la iglesia de Santa Sofía, símbolo de Estambul, una de las obras maestras del arte bizantino, entre lo más destacado están los mosaicos bizantinos de Santa Sofía que muestran a la emperatriz Zoe y Constantino IX, el tercer marido de ella, que fue desposada a los 60 años.

Es importante mencionar a San Benito Nursia (480-547) considerado el iniciador de la vida cristiana monástica en Occidente, fundador de la orden de los benedictinos, considerado el patrón de Europa, esta orden es la más antigua en occidente, algunos de los personajes más destacados de esta orden son Pedro Abelardo y el Papa Gregorio VII.

En el año 570 nace Mahoma profeta fundador del Islam, su misión fue proclamar la verdad del Islam dada a él por Alá a través del ángel Gabriel, instruyó que el hombre es un esclavo de Alá, sometiéndolo a él, así mismo en el año 622 Mahoma funda el Islam, con el nacimiento y la expansión de este nuevo culto pone en riesgo la religión cristiana. En el año 638 se expanden los árabes invadiendo Palestina, Egipto, Armenia hasta Mesopotamia.

En el año 590 nace el Canto Gregoriano, que fue una recopilación realizada por el Papa Gregorio, por lo cual lleva su nombre, fue utilizado en la liturgia de la iglesia católica romana y se destaca porque se canta en plegaria.

En el año 614 se dio el Concilio de Paris convocado por el Rey Clotario II, este concilio consiste en la prohibición y compra o venta espiritual por parte de sacerdotes de bienes materiales, cargos eclesiásticos, sacramentos, reliquias y promesas de oración.

En el año 771 Carlo Magno emperador de occidente, se destacó por el fomento al cristianismo, al derecho, al orden y la cultura, rey de los francos, combatió a los musulmanes y fundó la monarquía francesa y alemana.

En el año 800 se creó el Sacro Imperio Romano-Germánico donde el papa León III coronó y ungió, en la Basílica de San Pedro, a Carlo Magno como emperador de los Romanos y Germanos.

En el año 999 se realizan las primeras traducciones al latín por encargo del Papa Silvestre II, al francés a Robert Chester y a Gerardo de Cremona, Chester tradujo libros de Alquimia y Álgebra, Cremona tradujo cerca de 70 obras del árabe al griego y latín.

En el año de 1010 el monje benedictino italiano Guido d'Arezzo crea un sistema en que los tonos se separan de las líneas paralelas y de los espacios, concepto de notación musical del pentagrama moderno, dándole nombre a las notas musicales.

Un aspecto relevante fue la creación de la primera universidad, en el año de 1088 fue fundada en Bolonia, Italia, famosa por su escuela de humanidades especialmente derecho y medicina, fue la pionera, después surgieron las de Oxford y Cambridge en Inglaterra, en este sentido las universidades son las primeras que tratan de luchar, buscando su autonomía rompen con las barreras eclesiásticas.

Por otro lado, en el transcurrir del tiempo por el año de 1096 se fueron dando acontecimientos significativos como los de las cruzadas, movimientos que servían para establecer el control del cristianismo sobre Tierra Santa en contra de los judíos, así como la creación de la orden Cisterciense fundada en 1098 encargada de divulgar el cristianismo, otro movimiento iniciado en el año 1099 fue el Reino de Jerusalén establecido por los cristianos en el mediterráneo, destruido en 1187 con la Conquista de Acre.

Entre el periodo que va del año 1100 y al 1300, se establecieron los Trovadores y Minnesinger en las cortes provenzales francesas y alemanas, los trovadores eran músicos y poetas medievales, componían versos principalmente para su amada, posteriormente estos versos se extendieron con temas referentes a la caballería, religión, política y guerra. Normalmente se hacían acompañar por músicos que tocaban el laúd.

También entre estos años, en el 1100, Johannes Afflighemensis escribe el tratado de música donde se explica las normas para componer un organum, que es una forma de polifonía occidental.

Así también se funda la Orden del Santo Sepulcro en el año 1114, por Arnulfo obispo Patriarca de Jerusalén para combatir a los musulmanes y rescatar a los cristianos, cinco años después se funda la Orden de los Pobres Caballeros de Cristo llamados también “Los Caballeros Templarios”, orden que tomó fuerza en la Edad Media, su propósito fue proteger a los peregrinos que visitaban Palestina tras la primera cruzada, posteriormente Felipe IV y Clemente V la disolvieron por

el creciente poder, en el año de 1307 numerosos miembros de la orden de los templarios fueron apresados y quemados en la hoguera.

En el 1123 convocó el papa Calixto II, al Concilio de Letrán que duro un año, en él se prohibía el matrimonio de sacerdotes, diáconos y monjes, concubinas, mujeres, se declararon nulas las órdenes efectuadas por Gregorio XVII.

En el siglo XII, época de grandes catedrales, en el año de 1130, se inicia en Francia el estilo gótico, específicamente en la arquitectura con la realización de la Catedral Gótica, siguiendo después Inglaterra, Alemania, España e Italia. Piezas arquitectónicas gigantescas vistas como símbolo de fe cristiana derivándose de ello el arte gótico.

Siguieron fundándose órdenes: la Orden Alcántara 1154, la Orden Calatrava 1158, la Orden de Santiago 1170, la Orden de los Caballeros Teutónicos 1189-1192.

Francisco de Asís obtiene permiso provisional para fundar la Orden de los Franciscanos, aprobada por el Papa Inocencio III, esta orden inicia en el año de 1209 y se divide en tres fracciones: franciscana conventuales, franciscana observantes y franciscana capuchina.

Un obispo que se destacó por tener grandes conocimientos sobre ciencias y letras fue Alfonso X conocido como Alfonso El Sabio, su obispado marca del año 1221 al año 1284, promovió el desarrollo de la astronomía, la poesía y las leyes.

Un teólogo filósofo católico seguidor de Aristóteles fue Tomás de Aquino (1225-1274) logró establecer el equilibrio entre la razón y la fe, se caracterizó por escribir las 5 vías de la existencia de Dios: 1) Movimiento, 2) Eficiencia, 3) Contingencia, 4) Grados de perfección y 5) Finalidad.

En el año 1250 se dio la División de las Artes Liberales, en dos ejes: el Trívium que contenía las materias de gramática, retórica y didáctica, y el Quadrivium que se caracterizaba por las materias de música, astronomía, aritmética y matemáticas, estas artes se impartían en las universidades de la Edad Media.

La recopilación de canciones alemanas Carmina Burana se realizó también en el año de 1250, es una colección de cantos goliardos, que significan canciones de Beurn, conformada por 300 rimas, la mayoría de ellas escritas en latín escritas hacia el año de 1230, estos cantos goliardos describen los placeres terrenales, el amor, el goce de la naturaleza.

Dante Alighieri (1265- 1321) fue un poeta italiano, cumbre de la literatura universal, su obra maestra fue la Divina Comedia, obra que trata de la alegoría de la vida humana bajo la forma del mundo de ultratumba, esta obra relata los 7 días que pasó Dante por el infierno, el purgatorio y el paraíso, escrita entre los años 1307 y 1321.

Un pintor destacado fue Giotto di Bondone (1267-1337) pintor de arte florentino, redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad en una superficie plana, cambiando el concepto de pintura.

Posteriormente los años del 1300 al 1500 se destacaron por el crecimiento de la farmacéutica alemana, surgen novedades como las ventanas de cristal, la rueda, el reloj de cuerda, las gafas en Italia, así como el primer compositor medieval Guillaume de Machault (1300-1377) al que se le puede atribuir su obra con certeza, acontecimientos sociales que marcaron este periodo, como la muerte de Marco Polo en el año 1324, el brote de la peste negra en el año 1348, la muerte del poeta Francesco Petrarca en el año 1374, un acontecimiento que marcó la Edad Media fue la primera imprenta proyectada en el año de 1440 por Johann Gutenberg, uno de los primeros libros fue el poema de Lucrecio y la Biblia, otro momento histórico fue el fin de la Guerra de los Cien Años en 1453, así como la caída de Constantinopla en el mismo año, acontecimiento que para algunos historiadores fue el punto de quiebre de la Edad Media, para comenzar el periodo del renacimiento. Ya casi al final en el 1478 se funda la Inquisición española fundada por reyes católicos y comandada por la monarquía, su premisa era la crueldad, el castigo hacia la herejía y el adulterio, su abolición se dio en el siglo

XIX, el 1492 fue crucial con el descubrimiento de América, acontecimiento que marca el fin total de la Edad Media.

El origen de las investigaciones realizadas en torno a la *Cantata Carmina Burana* de Carl Orff. *Análisis de la propuesta composicional y literaria: la imagen sonora del erotismo*, condujo a revisar y encontrar la relación que existe en el contexto social de los goliardos con el contenido histórico de la Edad Antigua y de la Edad Media, estos periodos históricos, llenos de acontecimientos sociales, religiosos, políticos y algunos culturales que marcaron el desarrollo de la humanidad y que hasta estos días siguen siendo fundamento teórico en el hacer social, cultural, religioso y político.

A pesar de que el movimiento de los goliardos se generó en los siglos X al XIII, este se remonta a la Edad Antigua con el nacimiento de Jesucristo y con el surgimiento del cristianismo, del cual ya en la Edad Media en el año 325 al surgir el Concilio de Nicea, se condenaba a todo aquel clérigo que estuviera en contra del orden social y de la iglesia, realizando actos deshonestos, mundanos y licenciosos comparados a lo realizado a los goliardos, posteriormente, en el año 398 se establece Crisóstomo Patriarca de Constantinopla, que a juicio personal se concibe como el primer goliardo, ya que para defender los principios del cristianismo en la Iglesia católica se caracterizó por sus discursos públicos denunciando abusos, perversiones y vicios de parte de las autoridades imperiales y del clero Bizantino, en este sentido se considera que es de allí de donde surge la ideología de los goliardos, que por medio de la poesía, establecen una crítica social al clero.

También es importante considerar la importancia que tuvo San Benito de Nursia considerado el iniciador de la vida monástica en Occidente y fundador de la orden de los benedictinos, ya que de este precepto surgió uno de los personajes más destacados de los benedictinos quién después gestó el inicio del movimiento de los goliardos, él fue Pedro Abelardo.

Otro antecedente histórico importante que tiene relación con los goliardos es el Concilio de París en el año 614, en él se prohibían todos los ilícitos espirituales, de bienes, sacramentales del clero, los cuales también los goliardos pregonaban en su poesía.

Por otro lado, un detonante que hizo que el movimiento de los goliardos se fuera extendiendo, fue la creación de la primera universidad en el año 1088 en Bolonia Italia, de ahí surgieron la Universidad de Oxford y la Universidad Cambridge en Inglaterra, instituciones que constantemente dentro de sus aulas estaban presentes los goliardos a pesar de su inferioridad y marginación social, por otro lado al crear estas universidades se genera otro detonador para el clero, ya que al igual que los goliardos tratan de luchar buscando su autonomía y rompen con la barreras eclesiásticas. De estas universidades surgen grandes universitarios que después se unen al movimiento goliardesco logrando una mayor extensión.

Otro aspecto que tiene estricta relación con los goliardos es el nacimiento de una poética decisivamente más aceptable y evidente como lo es la lírica de los trovadores, movimiento que florece entre los siglos XI y XII en las cortes francesas, italianas y alemanas, que se caracteriza por la elaboración de un vocabulario capaz de expresar valores y sentimientos como el amor cortés, implícitos y aceptados en el ámbito social del medievo, para los trovadores la sinceridad misma con que realizaban su arte, era primordial y la belleza y el valor de una canción residían en su significado, en la enseñanza de la virtud, posteriormente ampliaron su poesía con temas alusivos a la caballería, religión, política.

Los goliardos eran motivados a seguir con su misión basándose en los tratados de su época como el Concilio de Letrán convocado por el papa Calixto II, donde se prohíbe el matrimonio de sacerdotes, diáconos y monjes, finalmente todo esto convertido en sátiras y poemas hechos por los goliardos y dirigidos hacia el clero, a la sociedad, a su entorno.

Hasta cierto punto los goliardos eran libres o mejor dicho buscaban la libertad, ellos eran especialistas en la retórica, en el estudio de la palabra, en el dominio del discurso, esto lo lograron gracias a la división de las artes liberales en las cuales ellos se especializaron en el Trivium compuesto por la gramática, la lógica y la retórica, eran justamente llamadas así porque liberaban al hombre, hasta cierto punto con sus poemas, con su sátira, con su hacer, eso es lo que hacían, trataban de liberar a la sociedad de las injusticias hechas por el clero, siendo esa su justificación.

El punto clave relacional de la Edad Media para este proyecto de investigación es la recopilación realizada hacia el año de 1250 de canciones alemanas *Carmina Burana*, colección de cantos goliardos, que significan canciones de Beurn, y que como ya se dijo anteriormente, está conformada por 300 rimas, la mayoría de ellas escritas en latín, estos cantos goliardos describen los placeres terrenales, el amor, el goce de la naturaleza.

Para concluir este breve recorrido histórico de la Edad Media, se planteó como aspecto primordial para contextualizar la existencia de las canciones profanas que conforman la *Cantata Carmina Burana* de Carl Orff, así como para entender los acontecimientos políticos sociales y culturales que sucedieron en este periodo.

1.3 Sexualidad en la Edad Media

Es importante recuperar lo relacionado a la sexualidad y al erotismo en el entorno de la Edad Media, época en la que surgieron los goliardos con su poética literaria. Para lo cual es importante mencionar que la sexualidad fue presentada de diferentes maneras, según el entorno y el contexto social, político e histórico en que se desplegó, la sexualidad fue modificándose.

Así, por ejemplo, en la edad antigua existieron diferentes consideraciones en torno a las relaciones sexuales, destacando aquellas en las que el propósito fundamental era asegurar el patrimonio familiar.

En los libros del Antiguo Testamento, fuente original de la ley judaica, que fueron escritos por Moisés se encuentran los criterios que reglamentaban la conducta sexual de la época.

En la religión del Judaísmo, doctrina utilizada por primera vez en el siglo I, el fin del matrimonio era la descendencia, la esposa hebrea poseía la libertad de compartir los atributos de su cónyuge con otras mujeres, sin embargo si ella lo hacía era vulnerada y considerada infiel.

Por otro lado en la cultura egipcia el incesto era legítimo y la circuncisión era considerada como un ritual propio de la adolescencia; en una investigación que se realizó recientemente por el director de la Universidad de Zurich el profesor Frank Rühli (DE VILANOVA, 1984) (ABC.es, 2015, p. P. 2) afirma de manera científica y ha logrado establecer que la altura de una parte de las momias que se atesoran actualmente, se percibió alterada por el incesto; este tipo de relaciones las realizaban los faraones debido a sus creencias, ellos pensaban que eran enviados por los dioses en ese sentido veían que el incesto servía para mantener su sangre y linaje limpios.

En Grecia por un lado la mujer tenía un papel preponderante en su entorno social, los primeros cretenses ejercían el culto a la Diosa Madre, la mujer tenía los mismos derechos que el hombre, el matrimonio se encontraba ubicado bajo la súplica del Dios Zeus y la Madre Tierra y la sexualidad era vista como una necesidad natural que podía satisfacerse libremente.

Por otro lado, la sexualidad en Grecia consideraba también a la homosexualidad, que era vista como algo normal entre los adultos y adolescentes dentro del contexto social de ese periodo.

En la Edad Media, periodo que interesa por el desarrollo y auge de los goliardos así como a su poesía, fue una etapa en la que la iglesia tenía el poder absoluto, de modo tal que la religión era comparada a la ley civil que se ejercía en ese momento, el clero instituyó el cinturón de castidad para las mujeres, causa y

motivo de problemas sociales que motivaron que la sexualidad fuera declarada como un mal demoníaco, a raíz de la problemática social, sexual y cultural que se dio en esos momentos la iglesia católica creó la Santa Inquisición.

En este entorno lleno de prohibiciones, de castigo a la intimidad, se asienta la época del medievo, llena de represión sexual donde la sexualidad se convirtió en un tema restringido, convirtiéndose en un período erótico oscurantista.

El punto de vista de la Iglesia hacia la sexualidad se basó en los libros ilustrativos penitenciales y escritos realizados por teólogos en los concilios, donde existen documentos que atestiguan cómo era la moral eclesiástica, que testifica la renuncia a la lujuria como símbolo de pecado, y aspira a la castidad como símbolo de virtud.

Los fundamentos de este vínculo de la carnalidad con el pecado, se encuentran en las corrientes filosóficas y religiosas que se imitaron en el cristianismo en los primeros períodos de esta era, estos principios se basaron en la aversión al placer sensual, a la restricción del acto sexual al matrimonio, a la procreación y la exaltación de la continencia.

A partir de estos decretos conciliares en los siglos IV y V, los representantes de la iglesia Jerónimo, Gregorio Niseno, Juan Crisóstomo y Agustín de Hipona fabricaron una moral sexual que persistiría en su esencia, durante siglos, quedando como herencia para los nuevos representantes del Cristianismo, entre ellos se encuentran Alberto Magno y Tomás de Aquino los cuales se encargaron de ampliar y difundir estos conceptos tales como la imagen del cuerpo como algo rechazable, visto como morada de bajos instintos sexuales donde se desplegaba el anhelo por lo prohibido, produciendo desorden y desventura en el medievo.

Toda la sexualidad en su concepto era vista como pecado, como una ofensa a Dios y al Cristianismo.

La belleza corporal, el placer sexual, la risa, el encanto y la danza fueron elementos emocionales que estuvieron castigados y prohibidos por la iglesia. Así el Papa Inocencio IV en el I Concilio de Lyon en año de 1245 considera pecado mortal la fornicación entre personas solteras prescribiendo lo siguiente:

Respecto a la fornicación que comete soltero con soltera, no ha de dudarse en modo alguno y es pecado mortal, como quiera que afirma el apóstol que tanto fornicarios como adúlteros son ajenos al reino de Dios (1ª Cor.6, 9s).

Por otro lado se estableció un reglamento para realizar el acto sexual dentro del matrimonio, sin caer en la lujuria, en vicios que distrajeran a la pareja del acercamiento a la religión, el único propósito era placer natural que de él se derivaba, restringiendo prácticas como el sexo oral, sexo anal así como diferentes posturas, sólo se permitía la posición natural o sea la mujer debajo del hombre sometida y dominada, era reprimido el deseo desmesurado, las fantasías, las caricias ya que constituían un goce superfluo para la fecundación.

También se prohibía realizar el acto sexual en días sagrados, en festividades religiosas y durante la menstruación, así como los actos sexuales que impedían la procreación, en este contexto Tomás de Aquino en su libro Suma de Teología, cataloga como vicios contra lo natural, el bestialismo, la homosexualidad y la masturbación entre otras.

En cuanto a la moral cristiana ejercida por los médicos y en relación a las necesidades fisiológicas del hombre de la Edad Media, los médicos se encontraban influenciados por el clero, recetaban remedios para contrarrestar los pensamientos impuros derivados de la propia naturaleza del hombre, a los caballeros se les recomendaba una sangría de las venas superficiales, ubicada en la cara exterior principal del muslo, y a las damas se les recomendaba incienso y fumigaciones vía vagina para mitigar los malos pensamientos, otro elemento consistía en la abstinencia de carne en la dieta, ya que estimulaba el apetito sexual, a la cual se le atribuía una suma importante de semen.

Así lo dicta en su libro de Abstinencia de carnes y medicina el Dr. Figura de la época del medievo Arnau de Vilanova (1240-1311):

Los manjares sabrosos y succulentos, por excitar el gusto, abrían el camino a la sensualidad. Y que, por ser muy nutritivos, proporcionaban al cuerpo una excesiva exuberancia vital que lo hacía difícilmente dominable (DE VILANOVA, p. 331).

Por otro lado el Dr. Bernardo de Gordon (1270-1330) de la antigua región del sur de Francia de la Universidad de Montpellier afirmaba que:

Las mujeres tienen mayor deseo en el verano porque su esperma es frío y entonces se calienta, se mueve y trabaja. En los varones en cambio sufre exhalación, consumimiento y flaqueza, pero en invierno el calor es más fuerte por lo que tienen más deseo durante el invierno que las mujeres (JIMÉNEZ Cabanes, 2003, p. 5).

En este pasaje también afirmaba que de las diferencias de especie depende la intensidad de placer, el ilustre doctor de Montpellier de la época del medievo atestiguaba que:

La mujer siente deleite en más cosas que el varón pues se deleita con la esperma del varón y con la suya propia; pero el varón siente placer más fuerte y con más intensidad porque su simiente es más templada (JIMÉNEZ Cabanes, 2003, p. 5)

En este sentido se puede entender cómo era la sexualidad en la Edad Media donde la capacidad sexual, el deseo erótico de la mujer inquietaba enormemente al hombre medieval.

La sexualidad en el aspecto literario, en la Edad Media, se encuentran varias referencias de diferente índole, basta con revisar la producción literaria del medievo, en este género literario existen diversas poesías que documentan el momento histórico, la ideología, la clase social, cómo era percibido el sexo en todo su esplendor.

Así se puede verificar que existía la poesía de corte satírico, que advertía una visión negativa de la sexualidad de la mujer y del hombre del medievo donde el deseo raya en lo burlesco, lo delicado y lo original.

Bajo este contexto y a manera de conclusión se puede decir que a pesar de que existía una severa represión en todo lo relacionado al sexo en la edad media, la cual fue una época que no respetó la naturaleza del hombre, los sentimientos, ni procesos cognitivos y fisiológicos del individuo, donde todo fue legitimado por el cristianismo, por la iglesia que sólo utilizaba el concepto de la sexualidad restringida como uso de poder, que limitaba el coito a la procreación, donde sus representantes jerárquicos manejaban una doble moral en la sociedad e imponían castigos condenatorios y de tortura al instituir la Santa Inquisición, en fin, en donde a pesar de esa sexualidad prohibida existían formas de cómo manifestar la sexualidad en toda su expresión, esa escritura, ese manifiesto está plasmado en la poética de los goliardos.

Capítulo II

La poesía de los goliardos

Hablar de los goliardos, resulta un tema interesante, que abarca no sólo la edad media, época de mayor desarrollo, principalmente entre los siglos X al XIII, ya que sus antecedentes se remontan al siglo IV, tiempos en los que, a través del Concilio de Nicea, se condenaba a los clérigos por llevar una vida mundana, vagante y licenciosa, comparada a la de los goliardos. Vida que se puede entender y ejemplificar desde uno de los tantos versos goliardos, que para el caso definen, desde una visión modernista, la declaración de principios de los goliardos en los cantos de Confesión Goliarda:

*Piso el ancho camino de la juventud sin freno,
a los vicios me abrazo y de la virtud me olvido;
ávido de gozar más que de la salvación,
muero en el alma por cuidar la piel que me cubre.*

(Federación de Enseñanza de CC.OO de Andalucía, 2012, p. 2).

Lo anterior muestra cómo era la vida de los goliardos, y permite descubrir sus andanzas que se basaban en llevar una existencia desenfrenada entregada a los vicios, al goce de la vida como lo expresa Carlos Montemayor:

Podríamos contemplar la poesía goliarda no sólo como un vicio ostentoso, sino como la sistemática entrega a la vida, comprendiendo a profundidad el destino humano inconstante, la naturaleza humana inconstante, en que forman parte de la fortuna tanto las virtudes socialmente aceptadas, como los vicios también socialmente rechazados. En el fondo la virtud y la fortuna se unen en la conciencia del ser humano. (MONTEMAYOR, 1987, p. 23)

En este contexto, los goliardos eran personas preparadas que amaban la vida, le cantaban al amor, al erotismo que está inmerso en el propio ser, pero que para los representantes de la iglesia era de mal ver, su intelectualidad les daba para poder reflexionar acerca de las vicisitudes del ser humano así como también hacer crítica constructiva hacia el clero por medio de su poesía, en este sentido los describe de la siguiente manera Marcos Casquero:

El correcto significado del término 'clérigo' en el sintagma clerici vagantes. Entre sus muchas acepciones, clericus significaba también escribiente, secretario, sacristán, erudito; pero de manera especial equivalía a scholaris. Cuando las invasiones bárbaras dieron al traste con las escuelas laicas heredadas de Roma, la Iglesia asumió las tareas educativas, aunque confiriéndoles lógicamente una orientación propia y adaptada a sus necesidades e intereses. Es en este contexto en el que hacen su aparición los clerici scholares o clerici parochiarum, que ayudaban a los presbíteros en sus tareas apostólicas: hacían de acólitos, leían la epístola, entonaban los cantos, enseñaban a los feligreses los rudimentos de la instrucción religiosa.

Lo anterior es una referencia de cómo se desarrollaban y vivían los clérigos, ya que eran individuos que buscaban estar bien preparados, en la Edad Media la educación estaba asignada por los monasterios, catedrales, escuelas superiores, Iglesias a ellas acudían aspirantes al sacerdocio pero también personas que buscaban una preparación intelectual que les servía para la vida ordinaria, de este modo asistían aspirantes al voto, doctores, abogados, maestros y todos eran calificados como *clerici* por haber estudiado en colegios religiosos.

La estrecha convivencia que se dio entre clérigos y laicos en las cortes y en las casas nobles, provocó que se difundiera más el conocimiento logrando un intercambio mutuo de influencias, permitiendo el enriquecimiento de los goliardos.

Un punto en común entre los goliardos fue la pobreza y la marginación, la primera, vista no como una súplica religiosa, sino más bien para estar en contra de la cotidianidad, ellos no florecieron en los conventos provistos de gran cultura y hábitos placenteros, tampoco habitaron entre los juglares y trovadores que entonaban cantos alusivos a los héroes y a la aristocracia.

En ese mismo contexto los goliardos también fueron atacados por los pueblos imponiéndoles leyes absurdas y contradictorias logrando que su núcleo social fuese visto como un linaje de intelectuales nefastos e indignos que pusieron en duda todo lo que encontraron a su alrededor, humillando y cuestionando todo lo que estuvo regido por la realeza y por la iglesia.

Dedicados a la desventura errante o más bien dicho a la vida errabunda, los goliardos enaltecieron los instintos sensuales, el canto al amor, inspirados por la embriaguez en la taberna, todo este entorno en el cual vivieron fue motivo para hacerse llamar a sí mismos clérigos errabundos o vagantes y causar revuelo en la sociedad hasta llegar a ser rechazados.

Ya en el siglo XIII, corría el año de 1223, se les impidió entonar, en ceremonias religiosas, versos, a la vez les contuvieron portarse de acuerdo al espíritu de sus poemas, algunos fueron excomulgados hasta perder el derecho a los santos sacramentos y quedar sometidos a las leyes civiles del estado.

Los goliardos abanderaron un movimiento de protesta social que trascendió por su intelectualidad y floreció en el continente europeo gracias al revuelo de los estudiantes, se desarrolló en toda Francia, sur de Inglaterra, norte de Italia y parte de Alemania.

La procedencia de la palabra *goliardo* no se sabe con precisión de donde proviene, existen varias hipótesis que pretenden revelar su origen.

La primera suposición considera a Goliath como símbolo del diablo, ya que David lo era del todopoderoso.

La segunda menciona que proviene del término gula, por la glotonería y su afición al buen comer y al buen beber.

La tercera establece que emana del término francés Gueufard, que indica tanto al goloso como al comelón.

La cuarta considera que la palabra goliardo procede del apodo con el que llamaron a Pedro Abelardo, calificado como Golias.

Estos personajes eran estudiantes, que fueron llamados goliardos o clérigos vagantes porque renuncian al colegio por cuestiones económicas y deciden vivir como juglares, desplazándose de un pueblo a otro sin lugar fijo, ganándose la vida, el vino y la comida, enseñando el saber, pero también contradiciendo y agrediendo al clero, a la sociedad, sin importar su linaje, grado o persona, contando chistes y cantando por la calles, eran individuos disconformes con su entorno, con su mundo, a pesar de que algunos estaban en una situación económicamente estable.

Su ambiente principal se daba en las tabernas, buscaban el deleite y disfrutaban del tiempo, su preocupación sólo era el presente, no existía el futuro ni el juicio final, una de sus inquietudes era el amor, el que llegara el buen tiempo de la primavera para satisfacer sus necesidades amorosas asistiendo a burdeles y hacerse amigos de las prostitutas.

El espíritu goliardesco en sus inicios irrumpió abruptamente para después convertirse en una tradición, este brío goliardesco tuvo un avance sustancioso gracias a Juan Ruiz Alcalde de Henares Madrid, conocido como el Arcipreste de Hita, título que se le da a los sacerdotes que administran y dirigen una diócesis ya sea ortodoxa o católica, este clérigo contribuyó con una obra literaria dedicada a la didáctica que se desarrolló en el Renacimiento y Barroco durante los siglos XVI y

XVII permitiendo así una fusión, dando origen a los goliardos universales como lo son Bocaccio, Chaucer o Rabelais.

Ahora bien la poesía de los Goliardos representa un bagaje histórico bien fundamentado, contiene algunos elementos auténticos principalmente literarios que permiten dar cuenta del latín, lengua expresada por los clérigos y fuente de esplendor en la poesía y la ciencia de la Baja Edad Media.

Ya lo expresaba así Benito de San Mauro en su viejo poema sobre Troya afirmando que Homero era un gran clérigo el cuál poseía una sabiduría única sobre la cultura latina y las letras sagradas.

Esto permitió profundizar en el estudio, la poesía de los goliardos y expandirla a otros países especialmente a los eslavos y escandinavos, accediendo a toda Europa como parte principal de la literatura de la Baja Edad Media.

La poesía de los goliardos fue parte de la vida literaria que se vivió en la Baja Edad Media y que se escribió en latín, a diferencia de la poesía latina que se enfocaba hacia las metáforas grecolatinas; la poesía goliarda, tomando en cuenta la línea divisoria de la versificación cuantitativa y silábica, fue de una expresión más libre, que dejó de lado la metáfora de los clásicos para adentrarse en la poesía cotidiana, de alegría, de euforia por la embriaguez y el vino, centro de la belleza, de lo sagrado y lo profano. Pero, que de igual manera tuvo el mismo peso, la misma preparación, utilizaba al poeta llamado el nuevo Homero que tenía esa característica de ser un letrado al igual que los líricos de la poesía latina.

En esta poesía se muestra el producto perfecto de la lírica amorosa rítmica medieval, la poesía de los poemas de Carmina Burana, es la más amplia colección con un nivel poético y literario importante que han legado los goliardos.

Estos poemas contienen una mezcla de poesía profana y sacra, con una lírica, rítmica y métrica cuantitativa que permite que sean únicos en su género, además de dominar el sentido amoroso, satírico y de diversión, tienen la característica de compilación anónima ya que sus autores apenas están siendo identificados por la crítica moderna.

Todo el contenido de la poesía goliardesca fue escrito en latín por obra de escolares y clérigos, al igual que la lírica de los trovadores, la inspiración de los goliardos es una literatura culta.

Una muestra de cómo escribían los goliardos esta reflejada en el *Poema "Filis y Flora"* muestra una típica disputa, tan popular en la Edad Media, sobre el amor del clérigo (en el sentido medieval del término) frente al del caballero alcanza un alto grado de elaboración literaria (en la que no faltan todos los tópicos del género), lo que le ha dado una gran celebridad. Los nombres de los personajes, Filis (las hojas) y Flora (la diosa latina de la floración), son estereotipos de jóvenes amadas y amantes procedentes del mundo clásico. Estrofas goliardescas de insistente monorrima. (MONTERO CARTELLE, 2001, p. 153)

1

En la época del año florida en la que el cielo se serena
y se pinta de múltiples colores el regazo de la tierra,
cuando puso en fuga a las estrellas el nuncio de la Aurora¹
abandonó el sueño los ojos de Filis y Flora.

2

Plugo a las doncellas irse de paseo,
Ya que el corazón herido rechaza el sueño;
Con parejo paso entonces se van al prado,
Para que también el lugar hiciese el juego grato.

3

Así ambas doncellas y ambas reinas caminan,

Filis el pelo suelto, Flora en trenzas finas.
No tienen hechura de doncellas, sino divina
Y su rostro igualan a la luz matutina.

4

Ni por linaje ni aspecto ni atavío en nada viles,
Tienen edad y espíritu juveniles,
Pero son un poco dispares y un poco hostiles,
Pues a una le gusta un clérigo y a otra, un caballero.

5

No les diferencia a ellas el cuerpo ni el semblante,
Todo lo tienen común por dentro y por fuera,
Comparten los mismos hábitos y las mismas costumbres;
Sólo las diferencia del amor el talante.

6

Susurraba ligeramente un aire oportuno,
El lugar con verde pradera era acogedor
Y en la pradera corría un riachuelo
Alegre y retozón con gárrulo murmullo.

7

para aumentar la belleza y aminorar el bochorno,
había junto al río un pino de ancha copa,
de hermoso ramaje y copiosa fronda
que no dejaba penetrar el calor del entorno.

8

Se sentaron las doncellas. La hierba fue su sede.
Filis junto al riachuelo, Flora más lejos se sienta
y mientras ambas se sientan y en sus cosas piensan (el aliento recobran),
el amor lacera su corazón y a ambas hiere.

9

Su amor es profundo y oculto
Y de su corazón arranca decididos suspiros.
La palidez desangra sus mejillas, su rostro se demuda,
Pero en el pudor su ardor queda sepulto.

10

Filis en un suspiro a Flora sorprende
y a ésta en igual situación Flora advierte.
Así la una y la otra se contrapesan.
Al fin su mal descubren y su herida manifiestan.

11

Su diálogo tiene una larga duración
y trata, en verdad, todo él del amor.
El amor está en su alma, el amor esta en su boca.
Al fin comienza así Filis sonriendo a Flora.

12

“Noble caballero”, exclama, “mi desvelo, mi Paris
¿dónde ahorita militas y dónde moras?
¡Oh vida de la milicia, vida singular,
única digna del gozo de Dione (Venus) como hogar!”

13

mientras la muchacha a su caballero recuerda,
Flora sonriendo la miró de soslayo
Y entre sonrisas le replica como un enemigo:
“podrías decir que amas”, le dice, “a un mendigo”

¹ venus, la estrella matutina.

En estas 13 estrofas de 79 que conforman el poema Filis y Flora, se puede observar como está implícita la lírica goliardesca, la cotidianidad, la belleza inmersa en el hombre, el tema del amor, el sentimiento natural que siempre ha sido parte del ser humano.

Por otro lado también existe un alto contenido literario en el poema “La dulzura del amor” donde los goliardos muestran en su escritura el canto a la alegría de la vida, a los sentidos, a la naturaleza misma que todo ser humano percibe independientemente de su bagaje cultural y su entorno social político y cultural.

En este poema, después de que se describe el efecto de la primavera en el mundo, la misma lírica conduce a reflexionar sobre cómo el amor es lo único que cura las penas.

Estrofas rítmicas desiguales.

1

La lívida estrella de Saturno, cuando Mercurio brilla,
Es ahuyentada por Apolo que revela de Júpiter la risa;
Regresa del exilio la primavera con su cabellera que rutila.

2

El bosque con el canto de las aves
que cantan alegres
se torna agradable
y de follaje reverdece.
Entre las espinas nacen
flores que resplandecen
a Venus simbolizando
que con la espina hiere y con la flor satisface.

3

La madre Venus a los súbditos del amor
gratas
soldadas
gustosa paga
con la mayor profusión.

4

La dulce aura del céfiro
soplando desde occidente
a Júpiter favorece
con espíritu alegre,
encerrando a Aquilón,
con Eolo como oponente.
Así los demás helados vientos
desaparecen de repente.
Vuelve el calor al cielo
cuando la oscuridad de las nubes cede y el sol en Tauro se detiene.

5

Así la esperanza de la dicha, el hálito flagrant de su dulce boca,
cuando ella un beso le prodiga,
quiebra la nube de todas las cuitas;
mas no puede disiparse,
si la unión reparadora en secreto combate no se alcanzase.

6

¡Dichosa la hora de esta pelea
en la que néctar y miel se entremezclan!
¡Qué feliz unión,
con la dulzura de este licor
los sentidos y los ojos dormidos quedan!

A pesar de que sí existieron autores con ánimo goliardesco, también se dio en abundancia el anonimato, a pesar de ello y por el carácter universal de los versos, su extensa distribución así como la lengua utilizada, hacen de estos temas establecer o pensar que es posible que los goliardos se ubiquen en el norte de Francia, en todo este contexto se dice que el primer goliardo fue el filósofo y teólogo francés Pedro Abelardo, su verdadero nombre fue Le Pallet, nació en 1079 en una región del noreste de Francia, antes de ejercitarse en las armas, como era costumbre de los padres, se instruyó en las letras, como goliardo recorrió algunas provincias disputando el arte de la dialéctica, murió en el año de 1142.

Pedro Abelardo se distinguió como un célebre profesor entre los discípulos parisinos a comienzos del siglo XII y destacó por su amplio conocimiento, sus composiciones literarias amorosas dedicadas a su amada Eloísa, fueron poemas que se cantaban por todas las calles de París, como lo menciona él en su propia *Historia Calamitatum*.

Pues bien , conociendo la existencia de esta producción y su amplia difusión, no se ha podido reconocer ninguno de sus poemas, a pesar de los intentos llevados a cabo. (MONTERO CARTELLE, 2001, p. 22)

Cabe mencionar que existen otros poetas a los cuales se les atribuyen poemas con estilo goliardo, como lo es Hilario de Orleans (1075-1150) considerado uno de los primeros poetas rítmicos de la lírica medieval, su poema 95 “la acusación de la homosexualidad” tan singular dentro de los Carmina y a la vez sorprendente por ser la única referencia clara al tema homosexual, es un poema de protesta por una falsa acusación de amor contra natura. En él se ve reflejado un poema de Hilario de Orleans dirigido a su maestro Abelardo.

Otro es Hugo de Orleans (dcda.1090 - 1160) a pesar de tener un amplio dominio en las letras y que se autotitula entre sus discípulos como *el primado* siendo considerado prototipo del goliardo medieval y que su estilo de escribir era satírico

y burlesco carecía de temas amorosos, casualmente no se identifica ningún poema de amor en los *Carmina Burana*.

Contemporáneo de Orleans, está el llamado Archipoeta que parece ser que vivió en Colonia alrededor de 1165, de origen noble, prefirió las letras a las armas oficio que lo obligó a vivir de la caridad de los bienhechores, su poética de aparente sencillez encierra un enorme esfuerzo creador y un talento innato. El Archipoeta utiliza en sus versos temas sobre la Encarnación, la pasión y la Misericordia de Dios y el Juicio Final.

Gautier de Chatillon poeta francés nacido en Lille al norte de Francia cerca del río Deûle y murió a principios del siglo XIII fue uno de los más grandes figuras de la lírica medieval, fue poeta, escritor, profesor, errante y andariego, dentro de sus obras compuso el poema épico latino *la Alexandreis* el cual influyó en la literatura de su tiempo. Entre sus poemas de amor de los *Carmina Burana* solo se conocen las estrofas del *clero corrupto* justamente es el que menos habla de amor ya que su tema está enfocado a la crítica social eclesiástica.

Otro poeta al que la crítica contemporánea ha puesto de moda por considerarse autor de varios poemas de amor transmitidos entre los *Carmina Burana*, este autor es Pedro de Blois (1135-1212). Poeta goliardo en su juventud, teólogo, profesor, supo transformarse en las universidades de mejor prestigio del momento, trabajó para el Rey, Enrique II de Inglaterra y su esposa Leonor quienes implementaron las letras vernáculas y latinas gracias al acercamiento que tuvieron con Blois.

Algunos investigadores como Schumann, Bischoff, Spanke y más reciente P. Dronke, han confirmado que varios poemas de este autor posiblemente fueron inspirados en la amada de Pedro Blois, como son los poemas: N° 63 El yugo del amor; N° 67 La belleza de la amada; N° 69 El tormento del amor; N° 72 La seducción; N° 83 El juego íntimo del amor; N° 84 La amada forzada y N° 108 Amor

frente a razón, convirtiéndose este poeta en el caso más sonado en la identificación de los poemas anónimos de los Carmina Burana.

Felipe el Canciller, famoso de la universidad De Paris en principios el Siglo XIII se le atribuye el poema N° 131 ¿Dónde está la caridad?, de carácter satírico en su poesía goliardesca se advierte que carece de vitalidad y alegría.

Algunos poemas de los mencionados son:

2.1 La acusación de la homosexualidad

Este poema, sorprende por ser la única referencia clara a la homosexualidad, dentro de los Carmina Burana, se utiliza la protesta por una falta de acusación de amor contra natura. Se reconoce en él una parodia de un poema de Hilario de Orleans dirigido a su maestro Abelardo. Estrofas rítmicas de cuatro versos monorrimos con estribillo de un solo verso.

1

¿Por qué me tiene bajo sospecha mi dueña?
¿Por qué me mira con ojos tan de fiera?
¡Pongo por testigo al cielo y a las divinidades eternas:
el pecado que teme nunca lo pensé ni siquiera!
Estr. ¡Inxusta conmigo é a miña dona abofé!

2

¡Ante el cielo blanquearán las cosechas,
brotarán en el aire olmos con sus cepas
y producirá el mar, para cazar, fieras
que a los ciudadanos de Sodoma yo me uniera!
Estr. ¡Inxusta conmigo é a miña dona abofé!

3

Por mucho que el poderoso me prometa
Y me apriete con rigor la pobreza,
No soy en modo alguno tal que prefiera
El beneficio a la decencia.

Estr. ¡Inxusta conmigo é a miña dona abofé!

4

Haciendo el amor, vivo según lo natural,
Pues no sé recibir, sino dar.
Prefiero limpio y pobre andar
Que inmundo y rico estar.

Estr. ¡Inxusta conmigo é a miña dona abofé!

5

Limpia siempre de esta infamia
Fue nuestra + Briciauuia.
¡Ah, preferiría morir antes que +perezca mi patria,
iniciándose en la sordidez de esta practica.

Estr. ¡Inxusta conmigo é a miña dona abofé!

2.2 El clero corrupto

Este poema de Gautier de Chatillon, es de carácter crítico esta enfocado al pesimismo de la iglesia, en tono alegórico, parece ser que lo escribió estando enfermo y presintiendo su muerte, en él advierte la situación que se vive en el lecho sacerdotal y a la vez preanuncia la llegada del Anticristo. Estrofas rítmicas de diez versos con estribillo.

1

En llanto se ha trocado
De Gualterio la cítara, (Reminiscencia bíblica)
no por haberse apartado
de la clerical familia,
ni porque le duela la expulsión,
ni porque lamenta la humillación
de un vergonzoso mal, (la lepra, socialmente tan mal considerada)
sino porque considera
que repentino ya se acerca
del mundo el final.
Estr. No hay que observar
a los jerarcas de la Iglesia,
cuyo estado es hogaño
peor que fuera antaño.

2

Cuando las sombras vemos
Los valles ocultar,
Debemos pensar
Que la noche está a al llegar.
Mas cuando a los montes vieres
Y a las colinas, con los demás
Seres, que se oscurecen,
Ni te equivocas ni a otros confundirás
Si del mundo entonces dijeres
Que la noche lo ennegrece.
Estr. No hay que observar
a los jerarcas de la Iglesia,
cuyo estado es hogaño
peor que fuera antaño.

3

Entiende por “valles”
A los laicos sin leyes,
Tachados con mancha infame
A príncipes y reyes,
a los cuales en pareja unió
el luto y la ambición
como una noche oscura,
sobre los cuales el divino castigo
con espada de doble filo
su perdición madura.

Estr. No hay que observar
a los jerarcas de la Iglesia,
cuyo estado es hogaño
peor que fuera antaño.

4

Sólo falta que por “montes”
Figuradamente anotes
de las Escrituras a los conocedores,
de Cristo los sacerdotes;
“colinas” se les llama místicamente,
porque en la cumbre de Sión
se encuentra su mansión,
para ser espejo del mundo,
si como oráculos de la ley
se sirven de ella de buena fe.

Estr. No hay que observar
a los jerarcas de la Iglesia,
cuyo estado es hogaño
peor que fuera antaño.

5

Mandan nuestras “colinas”
Venderlo todo a porfía
y anteponer los efebos
a la santidad de los viejos.
Se hace hereditario
De dios el santuario
Y a las dotes de Cristo
Anteponen hoy día,
Ayunos de toda ciencia,
A los sobrinos de los obispos.
Estr. No hay que observar
a los jerarcas de la Iglesia,
cuyo estado es hogaño
peor que fuera antaño.

6

¡Jesús Dios bueno,
venga ya sin tardar,
el fin de este tiempo,
año jubilar!
Muera yo, para no contemplar
La espada del Anticristo,
Cuyos predecesores,
Maestros del falso pensar,
Están en el monte del Crisma (monte de los Olivos)
sólo para cobrar.
Estr. No hay que observar
a los jerarcas de la Iglesia,
cuyo estado es hogaño
peor que fuera antaño.

2.3 El tormento del amor

En este poema, el Goliardo Pedro de Blois es posiblemente el autor, narra su propia vivencia, la llegada del invierno no es obstáculo para mostrar su pasión ardorosa y sus sentimientos amorosos. Estrofas rítmicas desiguales.

1

Ya se marcha
el verano al exilio,
el bosque pierde
de las aves el alegre trino,
amarillea el verde de la fronda,
el campo se desflora.
Ya se secó
lo que antes floreció,
porque al exuberante bosque
la fuerza funesta
del frío desnudó
y el cielo con su silencio
turbó,
pues las aves
al exilio relegó.

2

Mas al amor,
Que el calor
Alimenta, la fuerza del frío no puede atenuar,
pues su afán es restaurar
cuanto el invierno habría dejado yerto.
Amargamente me atormento,
muero

de la herida de la que me envanezco.

¡Ay, si quisiera curarme
con un solo beso
lo que mi corazón con dulce hierro
se goza de lacerarme!

3

Coqueta de sonrisa delicada,
Atrae todas las miradas.
Los labios
amorosos,
turgentes
-pero mesuradamente-
producen un agradable extravío,
derraman
dulzura, panal de miel, al besar,
que me hacen negar alguna vez que soy mortal.
La frente, alegre, tan blanca,
La luz de tu mirada dorada,
Sus cabellos rojizos,
Sus manos mejores que lirios
Me llevan de suspiro en suspiro.
Feliz sonrío
cuando miro
todo tan fino,
tan magnifico,
tan suave,
tan agradable.

2.4 El juego íntimo del amor

En este poema el posible autor Pedro de Blois, después de rebelarse contra la naturaleza y las estaciones del año con relación al amor, narra eróticamente haciendo ecos del poeta Ovidio, el cuerpo de su amada en el juego íntimo del amor. Estrofas rítmicas con estribillo.

1

Se enfurece el soplo del viento,
y de los árboles
la cabellera cae por completo
por culpa del frío tiempo.
Reina en los bosques el silencio.
Ahora se enfría de la primavera
el ardiente amor de los animales,
mas yo no quiero ser veleta
de las alternancias temporales,
a la manera de las bestias salvajes.

Estr. ¡Qué paga
tan grata
y qué gozos
tan dichosos
son las horas
con mi flora!.

2

No me lamento
del largo galanteo:
a cambio recibo
un generoso estipendio;

me regocija mi regocijante premio.

Cuando me saluda locuaz

Flora con su ceño,

en mi mente ya incapaz

placeres sueño,

y de mis fatigas me envanezco.

Estr. ¡Qué paga

tan grata

y qué gozos

tan dichosos

son las horas

con mi flora!

3

En esto a mí me regala

la suerte no contraria,

cuando en secreta cámara

el juego reinicia

y me acoge Venus propicia.

Desnuda acoge a Flora el lecho:

resplandece su piel tierna,

brilla su virginal pecho,

brotan no mucho sus senos

en suave abultamiento.

Estr. ¡Qué paga

tan grata

y qué gozos

tan dichosos

son las horas

con mi flora!.

4

Me siento más que mortal
y me ufano de llegar
al umbral
de la divinidad,
al acariciar sus suaves senos,
cuando mi mano vagar dejo
alegremente
y, recorriendo su pecho,
desciende hasta su vientre
de tacto más tenue.

Estr. ¡Qué paga
tan grata
y qué gozos
tan dichosos
son las horas
con mi flora!.

5

Desde su pecho tierno
se extienden
sus brazos tiernos
armoniosamente.
Sobre la carne sin mácula
se desliza la caricia leve,
llegando delicadamente
hasta su ombligo
bajo su cinturón
en su vientre suavemente henchido.

Estr. ¡Qué paga
tan grata
y qué gozos
tan dichosos
son las horas
con mi flora!.

6

Estimula su pubis mi deseo,
dulce consuelo,
que en una doncella
apunta apenas
con suave vello.

Las piernas delicadas,
de forma bien torneadas,
de gordura moderada
que a los músculos tapa,
resplandecen blancas.

Estr. ¡Qué paga
tan grata
y qué gozos
tan dichosos
son las horas
con mi flora!

7

Oh, si Júpiter por ventura
La viese,
temo que con premura
por ella se encendiese
y a sus engaños volviese:

así a Dánae en forma de oro
con dulce lluvia cautivó,
así a Europa raptó en forma de toro
o de nuevo como cisne de Leda
de blanco se revistió.

Estr. ¡Qué paga
tan grata
y qué gozos
tan dichosos
son las horas
con mi floral.

2.5 ¿Dónde está la caridad?

Este poema es anónimo pero se atribuye su autoría a Felipe el Canciller, (Siglo XII) contiene muchas resonancias bíblicas, denota la pérdida del amor cristiano en el mundo. Estrofas rítmicas de doce versos de rima insistente.

1

¿Dime, de Cristo la verdad,
dime, cara preciosidad,
dime, preciosa caridad,
en dónde asientas ahora tu real?
¿En el valle de la Visión? (junto a Jerusalén, lugar de lamento)
¿En el trono del faraón?
¿En el palacio de Nerón?
¿En la gruta de Teón?
¿En el cesto de juncos
con Moisés sollozante?
¿En el palacio romano
con la bula fulminante?

2

Responde la Caridad:
¿A qué viene, hombre, dudar?
¿A qué tanto preguntar?
No me asiento donde murmuras
ni en el Euro ni en el Austro,
ni en el foro ni en el claustro,
ni en el lino ni en la cogulla,
ni en la guerra ni en la bula.
Vengo de Jericó,
con el herido me lamento
al que dos levitas dejaron
y ni con unas andas socorrieron.

3

¡Oh voz del profeta,
oh Natán, vocifera:
la culpa de David
no es cosa pequeña!
Dice Natán: "No clamaré",
Ni a David me lamentaré,
Porque sería romper las ropas de Cristo,
si Cristo fuese testigo contra Cristo".
¡Ay, ay de vosotros, reyes del disfraz,
que hasta un mosquito coláis!
¡lo que es del César al César dad,
para que a Cristo Sirváis!

La gratitud de los goliardos y su poesía fue grande, se puede constatar que los antecedentes de todo el renacimiento, el barroco, de los trovadores del amor de

los Minnesinger y de todo lo que floreció después, fue gracias a esa necesidad de conocer la vida errante, el amor, la crítica a su entorno social y convertirla en poesía, la prosa que desarrollaron los goliardos, fue excelsa y grandiosa ya que se podría examinar no sólo como un pasatiempo o vicio pomposo, sino como una entrega total a la vida sin importar que depara el destino humano, la naturaleza humana que algunas veces es inconstante y que forma parte de la fortuna como también lo son las virtudes y los vicios. ¿Cómo? diría (MONTEMAYOR, 1987, p. 23) *En el fondo la virtud y la fortuna se unen en la conciencia del ser humano*. En este caso se unen en la poesía de los goliardos para ensalzar la grandeza de la vida del amor y todas sus vicisitudes y la sabiduría.

Por otro lado, a pesar del origen de los autores que son de diversas partes de Europa medieval y los estudios que se han realizado de Carmina Burana, concluyen que son influencia principalmente de Francia, en baja escala de Inglaterra y Alemania, se desconoce como llegó el manuscrito de la obra Carmina Burana a la Abadía de Benediktbeuern ya que no fue escrito en esta Abadía y después de los análisis que realizó B. Bischoff y de acuerdo a las características encontradas en los poemas alemanes y en la escritura Italiana Bischoff acordó que los manuscritos proceden del sur de Baviera, de Carintia-Estiria, para más exactitud de la corte de un obispo de Seckau de la época entre el 1220 y 1250 que es el momento al que se remiten la letra y las miniaturas del documento.

Más adelante Lpphart confirma la teoría de Bischoff, Basándose en el análisis comparativo de la obra con otros de la misma zona.

Una nueva investigación de G. Steer (MONTEMAYOR, 1987, p. 11) conlleva a dudar de los orígenes de la obra, situando el Sur de Tirol en la zona de Neustift bei Brixen en la actual provincia italiana del Bolzano como el origen de los manuscritos, de acuerdo a las figuras lingüísticas de los textos alemanes y de otros aspectos del escrito, entre los que subraya la proximidad al estilo italiano.

Existen diferentes hipótesis del origen de esta excelentísima obra pero de lo que se está seguro, es que son una muestra del *florecimiento de la lírica latina que se*

produjo entre finales del siglo XI y el siglo XIII como momento culminante , dentro del gran movimiento que Charles Haskins historiador del medievo definió como The Renaissssance of the Twelftb Century (MONTERO CARTELLE, 2001, p. 11)

Desde que en el año de 1937 Carl Orff publicó su obra musical basada en 25 poemas de Carmina Burana, la composición ha logrado un alcance tanto en difusión como en admiración, logrando llegar a lo sublime, majestuoso, colosal y excelso, que hoy en día se considera parte del patrimonio cultural de la humanidad, gracias a ello el interés por conocer más de la Edad Media ha sido relevante y de importancia para la sociedad contemporánea.

La época de los Carmina Burana es el periodo de las traducciones del árabe, del griego, de la filosofía y de la teología escolástica, del derecho, de los estudios de las artes, de la historia de las Cruzadas, de la poesía sacra y profana, sobre todo amorosa, esto permitió a los goliardos encontrar una fuente de sabiduría y potenciarla en su poesía, encontrando así un desarrollo a tope de sus actividades culturales y poéticas.

A manera de conclusión, el capítulo correspondiente a la poesía de los goliardos, está planteado para descubrir unos recursos teóricos literarios que permitan contextualizar el contenido de la poesía de los clérigos vagantes, así como para situar la importancia que tuvieron en su entorno social y la jerarquía histórica que ejercen como elemento fundamental para la creación de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff.

En este capítulo se revisó la importancia que tuvieron los goliardos en el desarrollo cultural e intelectual de la Edad Media, ya que, lejos de lo que se piensa, los goliardos o clérigos vagantes eran personas preparadas y entregadas al conocimiento, con virtudes excepcionales mostradas en sus hazañas literarias, su poética estaba basada principalmente en las andanzas cotidianas de la vida, del amor y el erotismo, de la embriaguez en la taberna, elementos en los cuales el autor de la obra Carmina Burana, Carl Orff, se fijó y los desarrolló de manera excepcional en su composición musical, logrando combinar la poesía goliarda con

las notas musicales creando como resultado una obra sin precedentes dentro de la historia de la música.

En este sentido, este capítulo de la tesis, permite relacionar la poética con la obra *Carmina Burana* escrita por Carl Orff para ir recreando una imagen sonora en torno a lo erótico en el transcurso de los siguientes capítulos.

Capítulo III

Erotismo de Platón

Para lograr un acercamiento a la construcción del concepto erotismo, es necesario tomar en cuenta la importancia que se le ha dado a partir de los griegos, específicamente con la mitología griega en donde el Dios Eros, considerado el más longevo de las deidades ya que fue el primero en ser concebido por Poros y Penia. Eros incita a los jóvenes, pero haciéndoles bien, causando arrebatos amorosos entre ellos, hechizándose el uno para el otro.

Ahora bien de acuerdo al origen y nacimiento de Eros, según los dioses del olimpo, su nacimiento surge de la fusión de Penia y Pros e aquí su historia:

“Cuando el nacimiento de Afrodita, hubo entre los dioses un gran festín, en el que se encontraba, entre otros, poros, hijo de Metis. Después de la comida, Penia se puso a la puerta, para mendigar algunos desperdicios. En ese momento, Poros, embriagado con el néctar, salió de la sala, y entró en el jardín de Zeus, donde el sueño no tardó en cerrar sus cargados ojos. Entonces, Penia, estrechada con su estado de penuria, se propuso tener un hijo de Poros. Fue a acostarse con él, y se hizo madre de Eros. Por esta razón Eros se hizo compañero y servidor de Afrodita, porque fue concebido el mismo día en que ella nació; además de que el amor ama naturalmente a la belleza, y Afrodita es bella. Y ahora, como hijo de Poros y Penia, he aquí cuál fue su herencia. Por una parte es siempre pobre, y lejos de ser bello y delicado, como se cree generalmente, es flaco, desaseado, sin calzado, y sin domicilio, sin más lecho que la tierra, sin tener con qué cubrirse, cubriendo a la luna, junto a las puertas o en las calles; en fin lo mismo que su madre, está siempre peleando con la miseria. Pero, por otra parte el natural de su padre, siempre está a la pista de lo que es bueno y es bello, es varonil, atrevido, perseverante, cazador hábil; ansioso de saber, siempre maquinando algún artificio, aprendiendo con facilidad, filosofando sin cesar; encantador, mágico, sofista. Por naturaleza no es mortal ni mortal, pero en un mismo día aparece floreciente y lleno de vida, mientras esta en la abundancia, y después se extingue

para volver a revivir, a causa de la naturaleza paterna. Todo lo que adquiere lo disipa sin cesar, de suerte que nunca es rico ni es pobre. Ocupa un término medio entre la sabiduría y la ignorancia, porque ningún dios filosofa ni desea hacerse sabio, puesto que la sabiduría es ajena a la naturaleza divina, y en general el que es sabio no filosofa". (PLATÓN, 2007, p. 521)

En este sentido el Dios Eros es el que produce el encantamiento, algo así como un hechizo que origina cosas muchas veces inexplicables en las personas que hace que todo el universo esté en armonía.

Debido a esos poderes mágicos producidos por Eros en el hombre, éste puede realizar grandes hazañas hasta lograr lo imposible, incluso es capaz de dar la vida por sus principios y por sus seres queridos y estar en la batalla antes que verse derrotado y ver como se van disipando sus ideales, todo por el amor a sus seres queridos.

"De manera que si, por una especie de encantamiento, un Estado o un ejército pudieran componerse de amantes y de amados, no habría pueblo que llevase más haya el horror al vicio y la emulación por la virtud. Hombres unidos de este modo, aunque en corto número, podrían en cierta manera vencer al mundo entero; porque si hay alguno de quien un amante no querría ser visto en el acto de desertar de las filas o arrojar las armas, es la persona que ama; y preferiría morir mil veces antes de que abandonar a la persona amada viéndola en peligro sin prestarle socorro; porque no hay hombre tan cobarde a quien Eros no inspire el mayor valor y no le haga semejante a un héroe." (PLATÓN, 2007, p. 499)

Existen a través de la historia un gran número de vidas que se han consagrado a los valores del amor, sin esperar nada a cambio, lo dieron todo por salvar a la familia, al amigo, al hermano, al hijo, pero también existe el amor de los amantes, en el que sólo ellos saben morir el uno por el otro.

Sólo los amantes saben morir el uno por el otro. Y no sólo los hombres, sino las mismas mujeres han dado su vida por salvar a los que amaban. (PLATÓN, 2007, p. 499)

En esta conceptualización es importante analizar que el amor, al ser aprobado por los dioses, se convierte en una recompensa para el que lo da, esforzándose por la persona que ama, distinto de aquél que únicamente espera ser amado. Platón lo manifiesta de forma clara al expresar que [...] el que ama tiene un no sé qué de más divino que el que es amado, porque en su alma existe un dios; y de aquí procede el haber sido tratado mejor. (PLATÓN, 2007, p. 500)

Como se mencionó anteriormente, Eros es el más antiguo de todos los dioses es el que hace que todos los hombres de la faz de la tierra consigan una felicidad íntegra, aún después de la muerte.

Toda labor que se realiza en torno al ser humano, en sí carece de belleza y fealdad, pero lo que hace la diferencia y lo convierte en belleza pura o monstruosa es la forma en como se realizan.

En la belleza, va a estar presente la pureza, la decencia y el recato, virtudes que están dentro de las reglas de la honestidad, al no respetarse este reglamento lo bello se convierte en fealdad, esto sucede también con el amor, cuando florece con pureza y honestidad perdura la belleza, y cuando no hay decencia, el amor bello se extingue como lo establece Platón en el amor de Afrodita popular [...] El amor de la Afrodita popular es popular también y sólo inspira acciones bajas; es el amor que reina entre el común de las gentes, que aman sin elección, lo mismo las mujeres que los jóvenes, dando preferencia al cuerpo sobre el alma. (PLATÓN, 2007, p. 501)

El amor siempre será mejor cuando se demuestra frente a todos y no tiene secretos, este amor está presente en todo aquel que nace del alma, de la generosidad, que tiene como finalidad la felicidad del propio ser, una de sus

características es ser virtuoso aunque en algunas ocasiones deja de ser bello para otros.

Para Platón (2007) existen ciertas distinciones en el amor, plantea el amor que puede dar el hombre vicioso, el amante popular que desvía su amor al cuerpo en lugar del alma, pero el cuerpo se acaba, se acaba su belleza y termina por ser olvidado, ese hombre que tanto emulaba aquel cuerpo bello, sufre una desmemorización, no recuerda ni sus palabras, ni lo prometido, salta a otro cuerpo que merezca la pena ser amado, en cambio, aquél amante que posee una alma bella en toda su expresión hace posible la fidelidad, el amor fiel, el amor que perdura porque ama al alma y no al cuerpo.

Es bello amar cuando la causa es la virtud. Esta premisa de Platón, contiene todo un significado, según el diccionario de filosofía de Nicola Abbagnano el término virtud designa cualquier capacidad o excelencia que pertenezca a cualquier cosa o ser, en este sentido la diversidad de la virtud está determinada, por lo tanto según Platón, por la diversificación de funciones que el alma debe realizar o que debe ejecutar el hombre en el Estado,

Es por ello que todo aquel amor que contiene virtudes es útil al Estado y bello en sí mismo, es el amor que contiene Afrodita urania donde el amante y el amado se cuidan a sí mismos y cuidan sus fortalezas para resaltar la virtud y la grandeza de su alma y las bondades del ser humano. Este amor no puede ser superficial como el de Afrodita popular.

Uno de los principios fundamentales de la existencia del universo, es el amor, es lo único que justifica la presencia de todo lo que existe en la cotidianidad del ser humano, además de estar inmerso en el alma, está presente en las cosas materiales, en los objetos es parte de las leyes del universo, en sí el cosmos y todo lo que le contiene ha sido creado por amor.

Así lo establece Platón:

Pero creo haber descubierto por mi arte, la medicina, que el amor no reside sólo en el alma de los hombres, donde tiene por objeto la belleza, sino que hay otros objetos y otras mil cosas en que se encuentra; en los cuerpos de todos los animales, en las producciones de la tierra; en una palabra en todos los seres; y que la grandeza y las maravillas de dios brillan por entero, lo mismo en las cosas divinas que en las cosas humanas. (PLATÓN, 2007, p. 505)

El temperamento es propio del hombre, es bueno, sano y bello, todo lo positivo que hay en él ya que es necesario para encontrar un equilibrio en la vida y en esto consiste la medicina del amor, todo al contrario es cuando el temperamento se utiliza para la depravación.

El concepto del amor está inmerso en el ser humano que hace que este aflore por si solo, aún por encima de la medicina, de la gimnasia y de la agricultura, que decir de la música donde el amor es fuente de inspiración y se escucha por medio de la belleza de los sonidos el sentimiento natural del ser humano el “amor”, que es capaz de producir la armonía de un arco o de una lira.

En consecuencia la armonía es una consonancia; la consonancia un acuerdo, esto puede ser posible cuando se combinan entre sí los sonidos, cuando se mezclan adecuadamente dentro de los términos o reglas establecidas por la música, de lo contrario no habiendo esta combinación perfecta entre los sonidos agudos y los graves la armonía desaparece, lo mismo pasa con las sílabas prolongadas o cortas cuando están realizadas bajo ciertas normas de escritura componen el ritmo a pesar de ser opuestas entre sí. [...] Y aquí es la música, como antes era la medicina, la que produce el acuerdo, estableciendo la concordia o el amor entre las contrarias. (PLATÓN, 2007, p. 506)

La música es la ciencia del amor con relación al ritmo y a la armonía, en esta premisa Platón muestra, como el artista utiliza el concepto del amor, para por medio de él realizar su obra, logrando desarrollar su voluntad creadora que es

una parte íntima de la esencia universal, encontrando concordancia por medio de la música en el principio divino del amor.

El amor está presente en la música, en la medicina, en los objetos divinos, en los cuerpos humanos, en las estaciones del año, es parte del día y de la noche, es aquel que está ordenado, que tiene sustento, que hace que todo fluya en armonía, así como lo es el amor virtuoso que permite que todo se acomode a su debido tiempo como lo muestra el amor de Urania, caso contrario es el amor desenfrenado que todo destruye que provoca pérdidas a la naturaleza al ser humano.

También se encuentra la ciencia del amor, que se enfoca a la astronomía, ya que por medio de la adivinación, la comunicación que realizan los hombres con las deidades y el movimiento de los astros, se logra llegar y satisfacer al amor. Este se vuelve cruel cuando el amor se vuelve irreverente cuando no se hace caso al mejor amor y predomina lo peor del amor.

[...] Por lo tanto, es cierto decir, en general, que el amor es poderoso, y que su poder es universal; pero que cuando se consagra al bien y se ajusta a la justicia y a la templanza, tanto respecto de nosotros como respecto de los dioses, es cuando manifiesta todo su poder y nos procura una felicidad perfecta, estrechándonos a vivir en paz los unos con los otros, y facilitándonos la benevolencia de los dioses, cuya naturaleza se halla tan por cima de la nuestra. (PLATÓN, 2007, p. 507).

a pesar de que el hombre ha inadvertido el poderío de Eros, éste es entre los dioses el más generoso, es el que protege y cura los males que impiden al ser humano llegar a la cima de la felicidad, hace que el alma y el espíritu estén en equilibrio.

Platón (2007) Antes de dar a conocer el poder de Eros, es importante recuperar cual es la naturaleza del hombre y las alteraciones que ha sufrido debido a que la naturaleza de Eros surge de las modificaciones y alteraciones hechas por Zeus para rescatar al hombre y su esencia.

En otra época, el entorno del ser humano era totalmente diferente a lo que es ahora, inicialmente existían tres clases de hombre: el masculino, el femenino y un tercero que se compone de los primeros dos, y con el transcurrir del tiempo se ha esfumado, quedando sólo el hombre como hoy es conocido.

Este compuesto era una especie exclusiva llamada andrógono, reunía el sexo masculino y el femenino. En segundo lugar el hombre tenía formas circulares, contaba con cuatro piernas y cuatro brazos, dos fisonomías unidas a un solo cuello perfectamente afines, una sola cabeza, que amalgamaba los dos rostros opuestos entre sí, sucediendo lo mismo con sus miembros superiores e inferiores así como con sus órganos internos, su forma de desplazarse era como la del ser humano, cuando deseaban caminar ligero se apoyaban en sus ocho miembros inferiores realizando movimientos circulares rápidos y precisos.

La diferencia que se encuentra entre estas 3 especies de hombres, nace de la que hay entre sus principios. El sol produce el sexo masculino, la tierra el femenino, y la Luna el compuesto de ambos, que participa de la Tierra y el Sol. De estos principios recibieron su forma y su manera de moverse, que es esférica. (PLATÓN, 2007, p. 508).

Los cuerpos de los andrógenos eran de corazón guerrero, de complexión robusta, poderosos, características que le permitieron atreverse a escalar el cielo y combatir con los dioses.

En este contexto Zeus, el padre de los dioses y los hombres, el que supervisaba el universo, examinó con los dioses las decisiones que debía tomar y se dio cuenta

de que no podía fulminar a los andrógenos con sus rayos ya que desaparecería el culto y los sacrificios que ellos les ofrendaban, pero a la vez no podían soportar ese atrevimiento de verse amenazados, después de llegar a estas reflexiones Zeus optó por un lado conservar a los hombres y por otro disminuir las fuerzas del hombre andrógeno separándolo en dos, logrando así debilitarlos y aumentar el número de servidores hacia los dioses del Olimpo.

“Después de esta declaración, el dios hizo la separación que acababa de resolver, y la hizo lo mismo que cuando se cortan los huevos para salarlos, o como cuando con cabello se los divide en dos partes iguales. En seguida mandó a Apolo que curase las heridas y colocase el semblante y la mitad del cuello del lado donde se había hecho la separación, a fin de que la vista de este castigo los hiciese más modestos. Apolo puso el semblante del lado indicado, y reuniendo los cortes de la piel sobre lo que hoy se llama vientre, los cosió a manera de una bolsa que se cierra, no dejando más que una abertura en el centro que se llama ombligo. En cuanto a los otros pliegues, que eran numerosos, los pulió, y arregló el pecho con un instrumento semejante a aquel de que se sirven los zapatos para suavizar la piel de los zapatos sobre la horma, y sólo dejó algunos pliegues sobre el vientre y el ombligo, como recuerdo del antiguo castigo. Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal, que abrazadas perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra, a la que se unía de nuevo, ya fuese la mitad de una mujer entera, lo que ahora. Llamamos una mujer, ya fuese la mitad de hombre; y de esta manera la raza iba extinguiéndose. Zeus, movido a compasión, imagina otro expediente: pone delante los órganos de la generación, porque antes estaban detrás, y se concebía y se derramaba el semen no el uno en el otro, sino en tierra como las cigarras. Zeus puso los órganos en la parte anterior y de esta manera la concepción se hace mediante la unión del varón y la hembra. Entonces, si se verificaba la unión del hombre y la mujer, el fruto de la misma eran los hijos; y si el varón se unía al varón, la sociedad los separaba

bien pronto y los restituía a sus trabajos y demás cuidados de la vida. De aquí procede el amor que tenemos naturalmente los unos a los otros; él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para unir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección.” (PLATÓN, 2007, p. 510)

El ser humano esta dividido en dos partes, estas dos partes conjuntan un todo, siempre ira una mitad tras la otra, siempre se buscaran entre sí para alcanzar la perfección son como el día y la noche, “Los hombres que provienen de la separación de estos seres compuestos, que se llaman andróginos, aman las mujeres; y la mayor parte de los adúlteros pertenecen a esta especie, así como también las mujeres que aman a los hombres y violan las leyes del himeneo.” (PLATÓN, 2007, p. 510).

De acuerdo a la naturaleza del hombre, este medio primitivo era uno, en esta época el ser humano era un todo completo y de este estado antiguo se da el nombre de amor al deseo y continuación gracias a la separación que hizo el dios Zeus.

En este contexto es importante que todo ser humano se convenza en honrar a los dioses del Olimpo para evitar un nuevo castigo y regresar al estado primitivo y sobre todo ir de la mano de Eros para encontrar el camino hacia la felicidad.

Estar en sintonía con el dios Eros es estar en paz con uno mismo, es buscar el camino a la felicidad, es encontrar la otra mitad de nosotros mismos y por el contrario, estar en guerra con Eros, es estar condenado al odio tanto de los dioses como de nuestros semejantes. “Gracias al amor, encontramos cada uno de nuestra mitad, y si volvemos a la unidad de nuestra naturaleza primitiva”. (PLATÓN, 2007, p. 511)

Alabemos pues a Eros además de que nos protege en esta vida, si se cumplen fielmente con los preceptos de los dioses, tendrá motivos para reintegrarnos a

nuestra primera naturaleza después de esta vida y fortalecerá las debilidades para alcanzar la felicidad divina. “Por lo tanto para alabar a Eros, es preciso decir lo que es amor, y hablar enseguida de sus beneficios . Digo, pues, que todos los dioses, Eros, si puede decirse sin ofensa, es el más dichoso, porque es el mas bello y el mejor”. (PLATÓN, 2007, p. 513)

Eros no se complica la existencia se aleja de las almas y corazones rudos buscando estar presente en las cosas más sensibles, en los corazones susceptibles de paz, de ternura y de amor incondicional, así como en las almas de los dioses y de los seres humanos donde reside su esencia.

Él es de una delicadeza extrema, además de tener una esencia sutil que es la gracia, que permite estar en todas direcciones, en todas las almas y a la vez pasar inadvertido, su mismo estado hace que siempre esté en guerra con la fealdad.

“Eros vive entre las flores, jamás se detiene en lo que no tiene flores, o que las tiene ya marchitas, ya sea un cuerpo o un alma o cualquier otra cosa; pero donde encuentra flores y perfumes ahí fija su morada”. (PLATÓN, 2007, p. 514)

Una de las virtudes de Eros es su reciprocidad en el amor, cuando éste se percibe no hay ofensas tanto de los hombres y de los dioses hacia él como de él a los hombres, en caso de que exista sufrimiento, éste se da sin violencia sin coacción. Además de ser justo siempre triunfa en los placeres y las pasiones desarrollando al máximo otra de sus virtudes: la templanza.

Se puede decir que a partir de la existencia de Eros todo cambia, se distingue entre los dioses, antes de él todo era deplorable, pero desde el momento en que nació todo cambio, del amor a lo belleza surgieron todos los bienes sobre lo divino y el hombre, y se restableció la armonía entre los dioses y los hombres ya que el amor no produce discordancia y no se une a la fealdad.

Es este sentido Eros se concibe como el maestro de Apolo, de las Musas en cuanto a la música, de Hefestos en relación al arte de divulgar los metales, de

Atenea en el oficio de tejer, de Zeus en cuanto a representar a los dioses del olimpo y al hombre para restablecer los valores, la paz y la belleza.

En este contexto Eros emana belleza y bondad tal como lo menciona el himno poético: “Eros es el que le da la paz a los hombres, calma a los mares, silencio a los vientos, lecho y sueño a la inquietud. Él es que aproxima a los hombres, y les impide ser extraños los unos a los otros; principio y lazo de toda sociedad, de toda reunión amistosa, preside a las fiestas, a los coros y a los sacrificios. Llena de dulzura y aleja la rudeza; excita la benevolencia e impide el odio. Propicio a los buenos, admirado por los sabios, agradable a los dioses, objeto de emulación para los que no lo conocen aún, tesoro precioso para los que lo poseen, padre del lujo, de las delicias, del placer, de los dulces encantos, de los deseos tiernos, de las pasiones; vigila a los buenos y desprecia a los malos. En nuestras penas, en nuestros temores, en nuestros disgustos, en nuestras palabras es nuestro consejero, nuestro sostén y nuestro salvador. En fin, es la gloria de los dioses y de los hombres, el mejor y más precioso maestro, y todo mortal debe seguirle y repetir en su honor los himnos de que él mismo se sirve, para derramar la dulzura entre los dioses y entre los hombres”. (PLATÓN, 2007, p. 515)

Entre las características de Eros está la de tener algo de demoniaco porque ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres, es el que lleva al cielo las plegarias y las inmolaciones de los mortales y comunica a éstos las órdenes de la retribución de los sacrificios que han ofrecido. Es el que encuentra los lazos entre el cielo y la tierra y los une con el universo. Es él, el que tiene el arte de adivinar todo, de hacer encantamientos utilizando el misterio y la magia, penetrando hasta en los sueños más profundos del hombre. “El que es sabio en todas estas cosas es demoniaco; y el que es hábil en todo lo demás, en las artes y oficios, es un simple operario. Los demonios son muchos y de muchas clases, y Eros es uno de ellos”. (PLATÓN, 2007, p. 521)

A manera de conclusión de este capítulo, se puede apreciar que el Dios Eros personaje mítico de los dioses del Olimpo, permite conocer a profundidad la importancia que tiene el amor en la existencia del hombre, y como consecuencia la relación con lo bello y las diferentes formas de amar y de apreciar la belleza en el universo.

De Eros surge el amor, gracias al encuentro que tuvieron Penia y Poros en el nacimiento de Afrodita, donde fue concebido Eros, es decir, el amor.

El dios Eros es amor puro, es encantamiento, tiene una dulzura grácil que hace que todo sea mágico, que todo este en armonía, es él el que está presente en las grandes hazañas, y hace que lo imposible sea posible, gracias a sus cualidades que le heredaron sus ancestros, el amor Eros es el enlace entre el cielo y la tierra, entre lo que no es visible pero se percibe en la belleza, en el amor puro, en el día y la noche en el universo.

El amor de Eros, lo da todo sin esperar nada a cambio, esta presente en los amantes, en los que mueren el uno para el otro, es felicidad para todo aquel que se entrega sin esperar nada a cambio. Y cuando se cultiva día a día y se esmera en él con honestidad, perdurará para siempre la belleza del alma.

El amor de Eros tiene una finalidad, es decir, la felicidad del hombre y se siembra con la generosidad y la fidelidad del alma, cuando nace del centro del ser se consolida logrando un máximo grado de pureza que no permite que sea tocado por la maldad.

Eros es universal, es poderoso, es justo, es generoso, es perfecto, es recíproco es el que cura todos los males y hace que el alma y el espíritu estén en equilibrio para llegar a la cúspide de la felicidad.

Por su esencia, Eros fue concebido por un sabio rico y una madre pobre y carente de sabiduría, de este binomio surgió Eros el amante de la sabiduría, el filósofo y

como tal puede ser percibido por todo el universo, dentro del cual está el sabio, el ignorante, el mendigo, todo aquel que dentro de su naturaleza busca la felicidad divina.

Ahora bien, este tema conduce a reconocer un elemento particular relacionado con Eros, el erotismo, concepto que siempre ha estado vinculado al hombre desde sus orígenes y se reconoce como elemento del amor. Para entender la importancia de este elemento es necesario realizar un análisis del concepto erotismo.

En este contexto dice Bataille (1979) *Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte*. Esta es una fórmula que da sentido al concepto de erotismo, partiendo de la actividad sexual reproductiva, como característica principal del erotismo. Ya que sólo el hombre a diferencia de los animales, ha hecho de su actividad sexual una actividad erótica donde el erotismo se refleja en esa búsqueda que contiene un instinto sexual colmado de hechos biológicos, orgánicos, fisiológicos y psíquicos que están presentes en un acto erótico vital que dando impulso al hombre, a la vida y por tanto también a la muerte.

Sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos. (BATAILLE, 1979, p. 8)

No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina. (BATAILLE, 1979, p. 8)

Bataille al tomar como referencia el pensamiento de Sade menciona que éste podría ser una aberración y aunque sea común en la naturaleza humana. se trata, en este caso, de una sensualidad aberrante. *Pero no por ello deja de existir una relación entre la muerte y la excitación sexual. La visión o la imagen del acto de*

dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual. (BATAILLE, 1979, p. 8)

Sólo el hombre es pasión, sólo él es el que está interesado en los movimientos, en el nacimiento, en la muerte, es único e irrepetible como tal, hay un abismo entre uno y otro así como una discontinuidad. “Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante”. “Una y otra son igualmente fascinantes, y su fascinación domina al erotismo” (BATAILLE, 1979)

El erotismo esta envuelto en la violencia, en la transgresión, en toda aquella violencia que nos conduce a la muerte que hace que se pierda la continuidad.

Por medio del erotismo se da la reproducción producto de movimientos violentos, agitados que sofocan, y que logran crear una intimidad hasta desfallecer.

“El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de vida *disoluta*, que se vincula con la actividad erótica” (BATAILLE, 1979, p. 13)

el erotismo es disolución, es fusión donde se mezclan dos seres que en momentos extremos llegan a fundirse entre sí. “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego.” (BATAILLE, 1979, p. 13)

Bataille (1979) presenta al erotismo como un estado de comunicación donde la desnudez aflora y los cuerpos se abren a la continuidad por canales ocultos que hacen que el sentimiento de obscenidad se desborde hasta perturbar al individuo en sí y alterar su cuerpo.

En el erotismo siempre coexisten de dos partes, la parte femenina que toma el papel de víctima y la parte masculina quien ejecuta el acto en sí, juntos se consumen y se pierden en el encantamiento mutuo hasta llegar al cataclismo, hasta liberar sus almas y a la vez unificarlas.

La relación que se halla entre el erotismo y el amor, está determinada por significado del amor que Platón da al describir el amor del Dios Eros, así el amor de Afrodita popular, representa el erotismo de los cuerpos, ya que sólo inspira acciones bajas y da preferencia al deseo del cuerpo olvidándose del alma, y por otro lado el amor de Afrodita urania, representa el erotismo de los corazones, donde los amantes se cuidan el uno para el otro y buscan la paz interior al fundirse mutuamente hasta encontrarse espiritualmente.

“El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si bien se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el hecho de que a menudo es sólo uno de sus aspectos, estabilizado por la afección recíproca de los amantes.” (BATAILLE, 1979, p. 14)

El erotismo esta presente en la pasión que va más allá del rose entre los cuerpos que emanan calor entre el uno y el otro, está presente en el amor honesto, en la fusión entre dos que es más fuerte que el deseo de los cuerpos y que llega hasta la perturbación adentrando al individuo hasta el sufrimiento, es como caer en la telaraña donde la única salida es la muerte como lo menciona Bataille en este párrafo:

“Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte.” (BATAILLE, 1979, p. 16)

En este contexto hace mención Bataille y define claramente la diferencia entre el hombre y el animal, en torno al erotismo menciona que en el hombre es parte natural y por tanto siempre está presente y en el animal sucede de forma contraria. “El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser*”. (BATAILLE, 1979, p. 20)“En consecuencia, si el erotismo

es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que ésta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal” (BATAILLE, 1979, p. 20)

En el periodo del paleolítico inferior empieza a aflorar el trabajo; la sepultura más antigua que se conoce data del paleolítico medio, fueron periodos que duraron centenares de miles de años en el cual el hombre comenzó a liberarse y a transformarse por primera vez de su animalidad, (recordando que el Neandertal no era del todo humano ya que no había alcanzado para entonces la postura vertical que actualmente se tiene del hombre), de esa transfiguración surgió el hombre trabajador, el hombre pensante dotado de razón consiente de sus actos y de su propia muerte, que empezó a darse cuenta de la importancia de la sexualidad sin timidez encontrando una sexualidad vergonzosa de la cual se derivó en el origen del erotismo. “El hombre propiamente dicho, el que consideramos semejante a nosotros, que aparece hacia la época de las pinturas rupestres (el *paleolítico superior*), está determinado por el conjunto de esos cambios, que se disponen en el plano de la religión. Sin duda había dejado atrás el origen de unos y otros cambios” (BATAILLE, 1979, p. 21)

Retomando el concepto del erotismo, este tiene un efecto que hace inestable al ser humano logrando que éste se cuestione así mismo razonadamente, consiguiendo perderse voluntariamente hasta encontrar una experiencia interior que le permita vincularla con su estilo de vida, con su objetivo.

El erotismo es visto de acuerdo a la inteligencia de cada individuo o desde el punto de vista de la religión como cosa u objeto monstruoso. “El erotismo y la religión se nos cierran en la medida en que no los situamos resueltamente en el plano de la experiencia *interior*” (BATAILLE, 1979, p. 25)

El erotismo está vinculado a la experiencia interior, que esta ávida de sensibilidad la cual no conoce lo prohibido, esta parte del ser conduce al deseo que logra vulnerar lo indebido.

el erotismo es placer, es misterio, es prohibición todo esta vinculado entre sí es lo que hace la diferencia “ Nada es al principio más misterioso. Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo condena.” (BATAILLE, 1979, p. 81)

Dentro el erotismo existe también prohibición sexual, transgresión, ya desde la prehistoria la actividad sexual estaba obligada al secreto, en todas partes del mundo la actividad sexual aparece como algo indigno pecaminoso, hasta el punto de que la esencia del erotismo esta ligado al placer sexual, a lo banal, a lo carnal y como tal era prohibido.

Destacando la postura de Bataille, es necesario establecer los distintos momentos que convienen al erotismo y que no lo son en sí mismos pero lo anuncian, remiten, dan paso a su aparición, son signos que contienen un valor erótico inherente, son signos anunciadores de lo erótico, imágenes del erotismo.

“En los cantos, en las paradas de las aves, intervienen otras percepciones, que significan para la hembra la presencia del macho y la inminencia del choque sexual. El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos anunciadores de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un intenso valor erótico. En ocasiones, una bella chica desnuda es la *imagen* del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí” (BATAILLE, 1979, p. 99)

En conclusión y de acuerdo al análisis conceptual del erotismo según Bataille, es posible establecer que el erotismo tiene un vínculo con el amor del dios Eros.

Por un lado, desde que el hombre dejo de ser Neandertal y pasó por el periodo paleolítico, éste se desprendió de su animalidad y dando paso al origen del erotismo, al darse cuenta de la importancia de su sexualidad y de lo que podía derivarse de esta, perdiéndose en el goce sin tapujos y sin timideces.

Por consiguiente el erotismo tiene elementos que sólo en el ser humano están presentes, de ahí que el erotismo, es parte de la actividad sexual reproductiva donde el hombre pone en función todos los sentidos o mejor dicho sus capacidades cognitivas para goce de sí mismo y de los demás.

Ahora bien, el erotismo en su amplitud, alude a las diferentes representaciones que de él existen, en este sentido, el erotismo tiene numerosas vertientes y significados como:

- Es fusión, porque se mezclan dos seres entre sí.
- Es un estado de comunicación, donde aflora y se explora la desnudez hasta llegar a un estado de clímax donde se funden los cuerpos hasta quedar perturbados y exhaustos.
- Es un acto de amor consumido por el encantamiento puro, donde se liberan las almas para dar paso al nacimiento pero a la vez a la muerte.
- Es siniestro pero a la vez afectivo y reciproco ya que está relacionado con el amor del dios Eros en el que se encuentra el erotismo de los cuerpos y el erotismo de los corazones.
- De acuerdo a la religión y al raciocinio de cada individuo, para algunos el erotismo es monstruoso y para otros es una experiencia interior que conduce al placer sexual y al misterio.
- Es transgresión, es secreto, es pecado, es prohibido, pero de acuerdo al punto de vista en que sea aceptado, el erotismo se convierte en goce del alma, en algo místico donde además de lo físico se funde lo espiritual de cada alma para procrear vida.

El erotismo es universal y a la vez es una parte importante del concepto del hombre por el paso de este mundo, ya que es algo único e irrepetible por el paso del tiempo y el espacio, a la vez que revitaliza y hace que exista un equilibrio en la vida.

el erotismo contiene, tal vez, los elementos más significativos del amor, ya que está presente en el encantamiento, en el hechizo que origina cosas inexplicables y mágicas en el hombre y el universo.

El erotismo también está presente en los amantes que se inspiran en la Afrodita Urania, amor que perdura porque es un amor fiel que viene del alma, así como en el amor de Afrodita Popular que inspira acciones bajas, donde se le da preferencia al cuerpo sobre el alma.

El erotismo es sensibilidad, es delicadeza, es gracia conceptos propios del amor de Eros.

El erotismo es parte de la ornamentación en el amor, es ese adorno que hace que fluya en los placeres y las pasiones al máximo sin que haya violencia conservando la templanza.

El erotismo es deseo y hace dichoso al hombre, a la vez que es innato en todos los corazones.

Ahora bien con relación al erotismo el compositor alemán Carl Orff se inspiró en la obra Carmina Burana que comprende una colección de cantos goliardos de los siglos XII y XIII reunidos en los manuscritos encontrados en el monasterio benedictino de Beuron, en Baviera, al sur de Alemania, en el siglo XIX. Orff quedó hechizado por la diversidad poética, por lo sugestivo e irónico del contenido, es así que escogió los poemas al azar y los musicalizó en canciones para solistas y coro con acompañamiento de orquesta y mágicas imágenes.

Carl Orff utilizó la imaginación en el concepto de erotismo para transportar la poesía erótica de los goliardos a imagen sonora por medio de la música.

En este orden de ideas se puede citar a Octavio Paz expresando que: La poesía como “el testimonio de los sentidos”. Testimonio verídico: sus imágenes son palpables, visibles y audibles.

Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. Los sentidos son y

no son de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente entre el ver y el creer. Por ese puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes.

El erotismo es una poética corporal y la poesía es una poética verbal.

El erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación.

Es sexualidad transfigurada: metáfora.

El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.

La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la de erotismo con la sexualidad.

poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias. (PAZ, 1993, pp. 9-11)

En estas definiciones de Octavio Paz esta implícita la idea de Carl Orff, con referente al erotismo, escogió como medio de expresión la poesía de los goliardos y logro transportar la poética a lo audible, a la imagen sonora.

Al momento de percibir los sonidos de la cantata Carmina Burana fluye el erotismo, se percibe el deseo, la embriaguez, la naturaleza misma del ser humano, las formas derivadas del instinto sexual, la imaginación no tiene límites hace que el amor se convierta en universal.

Se denota una universalidad total en el cosmos, pareciera que en el concepto de erotismo no hay fronteras, el tiempo y espacio no transcurre, este se detiene, es perene. Todos los escritores, los poetas, los músicos coinciden en la misma ruta de la imaginación erótica.

Capítulo IV

Carl Orff. Cantata Carmina Burana: Análisis de la imagen sonora

4.1 Carl Orff

Carl Orff en la primera mitad del siglo XX recuperó los poemas goliardos compuestos por juglares de origen alemán, quienes por las características y formas de vida dadas en el siglo XIII, demostraron una libertad poética y compositiva singular, Orff los musicalizó, inmortalizando así las épicas que narran.

De alemán de origen, fue músico, pedagogo, compositor y director de orquesta, entre sus aportaciones destacan sus consideraciones en torno a que todo principio y esfuerzo de la educación musical se debe basar en la rítmica dada de forma natural en el lenguaje, en el movimiento, en la corporalidad que se logra por medio de lo percutido.

Proviene de una familia de músicos, su padre tocaba el piano y algunos instrumentos de cuerda y su madre era pianista, de ahí que para él, la música era algo natural, esta naturaleza fue la que siempre utilizó de manera metodológica en su propuesta de educación musical creando el método Orff-Schulwerk, en el cual supo combinar el lenguaje, el ritmo, la melodía, la armonía, el timbre, la forma, las dinámicas y el movimiento, recursos que posteriormente utilizó en su Cantata Carmina Burana, compuesta en 1937.

Nació el 10 de julio de 1895 en Múnich, Alemania. Su preparación musical fue amplia y versátil, aprendió a tocar piano a los 5 años, después violonchelo y órgano, su constante experiencia musical y teatral, asistiendo a conciertos y obras de teatro, le ayudó a desarrollar los principales conceptos musicales y escénicos logrando sentar precedentes no sólo en la historia de la música, sino aportando fundamentos teóricos y metodológicos a la educación musical.

En 1912 se inscribe en la Academia de Música de Múnich, enfrentándose a una enseñanza excesivamente conservadora por lo cual decide estudiar por cuenta propia la teoría armónica de Schönberg, por un lado, con ella es posible realizar cualquier combinación de notas impulsando a hacer uso de esta o aquella disonancia, y por el otro, el repertorio musical de Claude Debussy, del cual recupera la idea de lenguaje tonal como inspiración para su primer trabajo escénico escrito a los 18 años la ópera *Giselle* Op. 20, en donde muestra la influencia del compositor impresionista que lo motivo a experimentar con inusuales mezclas de instrumentos musicales en sus obras.

Orff siguió las principales tendencias de la vanguardia musical, *Tanzende Faune* y la pieza onírica *Treibhauslieder* adaptada a poemas de M. Maeterlinck, de la cual sólo quedan bocetos, son muestra de esta época, en 1914 decide cambiar radicalmente su postura y justo antes de la primera Guerra Mundial atraído por el teatro busca nuevos caminos experimentales y es hasta 1924 cuando conoce a la bailarina Günther, juntos abren una academia de enseñanza musical y baile para niños; a partir de ello dedica parte de su vida a investigar acerca de la naturaleza del sonido y el ritmo, así como de las relaciones entre música y movimientos corporales.

Para continuar con el capítulo final centrado en la Cantata *Carmina Burana* de Carl Orff. Análisis de la propuesta composicional y literaria: la imagen sonora del erotismo y tomando en cuenta los antecedentes de Carl Orff, como referencia para crear su Cantata *Carmina Burana* recalando que se recuperan los orígenes de la historia de la música para utilizarlos como base del modo griego, partiendo de las aportaciones de Jan La Rue (2007) específicamente su obra en torno al Análisis del estilo musical.

4.2 Cantata Carmina Burana

Para dar una respuesta congruente a las hipótesis surgidas en esta investigación, es importante mencionar los antecedentes de la obra Carmina Burana que permitan abordar el análisis composicional de la obra, tomando como referencia algunos conceptos de La Rue específicamente su obra titulada *Análisis del estilo musical* (2007).

Para ello los antecedentes de Carl Orff con respecto a la obra, son de suma importancia ya que de ellos va a depender el estilo musical que utilizó Orff en la Cantata Carmina Burana que conducirá a encontrar el recurso musical utilizado para expresar lo erótico, la imagen sonora en torno a ello.

En primer lugar el término cantata viene del italiano *cantere* que significa cantada, es una composición musical escrita para una o más voces solistas y coro, con acompañamiento de instrumentos musicales. La cantata se divide en diferentes partes o movimientos, la cantidad de movimientos varía y está en función de lo que decida el compositor, esta tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio.

Existen diferentes formas de cantata

- **Cantata de cámara.** La cantata de cámara que fue compuesta para voz solista con un texto profano, es de las más antiguas, contiene algunas sesiones en formas vocales contrapuestas, como lo son los recitativos y las arias. Entre los compositores italianos que escribieron este tipo de obra se encuentran Giulio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacobo Peri, a finales del siglo XVII la cantata de cámara se empezó a escribir para dos y tres voces.
- **Cantata religiosa.** Esta fue creada para dar realce a los ritos religiosos; están las cantatas sacras utilizadas en el catolicismo y protestantismo destinadas a ser cantadas por los feligreses. Uno de los precursores de este género fue Johann Sebastián Bach, su forma de composición iniciaba

con el tema musical cantado por voces sopranos para después seguir con los tenores contraltos y bajos, incluían instrumentos solistas y toda la obra contenía arias y recitativos.

- **Cantata profana.** Se consolida a finales del siglo XVII esta sugiere una sucesión de recitativos con tiempo rápido y arias da capo, término musical italiano que significa repetir el tema de inicio, Alessandro Scarlatti fue uno de los iniciadores de la cantata profana la cual estaba dirigida a un público selecto y culto ya que la armonía y el contrapunto resultaban complejo. Este modelo fue adoptado magistralmente por Antonio Vivaldi en las cantatas sacras y por otro lado George Friederic Handel se dedicó a realizar cantatas que tenían el contenido de pequeñas óperas con alto contenido dramático y lirico concebidas para voz y bajo continuo y a otras les incluía orquesta.
- La obra Cantata Carmina Burana se baso en los poemas que fueron encontrados en el año de 1803 en el monasterio de Benediktbeuern Baviera, colección que contiene más de doscientos poemas en latín medieval y aproximadamente cincuenta poemas en alemán, caracterizados con frases en latín y en francés, el título original es Carmina Burana que proviene del nombre del claustro Benediktbeuern, como tal esta obra es una de las composiciones más representativas de Carl Orff, a pesar de contar con un legado tan amplio dedicado a la enseñanza y aprendizaje de la música, Orff es recordado por tan magistral composición, ya que marcó el antes y el después de su trayectoria musical.

En todo este contexto la cantata recupera su fuerza en el siglo XX y XXI gracias a la Cantata Carmina Burana que fue escrita por Carl Orff basada en la poesía de los goliardos.

La enseñanzas musicales que recibió de Kaminski fueron fundamentales para poder entender el extenso mundo de la polifonía que fue influencia para su obra creadora.

En el año de 1930 apareció su método de enseñanza musical para niños Orff-Schulwerk acogido en casi todo el mundo y basado en los principios sobre el ritmo de Jacques-Dalcroze.

Una de sus especialidades era la clase de instrumentos de percusión de diferentes estilos, épocas y países distintos, en este acercamiento con los educandos consolidaba cada vez más su experiencia creadora basada en el ritmo eje motor de su obra creadora.

Carl Orff fue un compositor prolífero a pesar de que se da a conocer con su obra *Carmina Burana* en el año de 1937, anteriormente ya desde el año 1911 había publicado canciones con letra de Franz Werfel escritor checo, en 1927 compuso un concierto para clavicémbalo e instrumentos de viento basándose en los arreglos sobre óperas de Monteverdi, en 1928 escribe su primera versión de la *Entrata* para orquesta y órgano, y en 1930 escribió cantatas sobre textos del mismo Werfel, así como su primera versión de la obra *Catulli Carmina*, todas estas obras fueron desautorizadas por el mismo Orff en el año 1935 para atrás ya que a partir de ese mismo período, gracias a un amigo, conoció la colección de poemas goliardescos, la mayoría del siglo XII aunque el manuscrito data del siglo XIII, mismos que son el motivo principal de esta tesis.

Algunas de las fuentes literarias y legendarias que fueron parte del acervo creador de Carl Orff y que motivaron a la realización de sus obras, por un lado fueron las culturas populares y tradicionales de su entorno, y por otro su interés y gusto por la poesía medieval y contemporánea así como la literatura de la antigüedad clásica y griega, estos elementos son detonantes del principio creador de Orff, ya que lograron estar siempre presentes a partir de la fusión de la poesía con la música dando como resultado la creación de canciones, motetes, oratorios, cantatas escénicas o mejor dicho óperas, término genérico que nunca fue utilizado en la obra de Orff a pesar de su contenido teatral.

De lo anterior se tienen como ejemplo algunas de sus obras:

- *Die Bernauerin o Die Kluge* que significa “La astuta” cuenta la historia del rey y la astuta hija del granjero, obra escrita en doce escenas con música y libreto en alemán
- La Cantata Werfel, basada en la poesía contemporánea de su época, a partir de esta obra anticipa el trabajo de su estilo creador, construyendo sus primeros contornos sencillos y claros a partir del Bordón y el ostinato que después desarrollo en su obra Carmina Burana.
- Cantata escénica Catulli Carmina obra basada en la poesía clásica de Cayo Valerio Catulo nacido en Verona 84-54 A.C., compuesta para dos solistas, coro mixto, cuatro pianos, percusiones como cuatro timbales, cuatro xilófonos y otros instrumentos inventados por Orff, su característica es la repetición de frases y ritmos sincopados.
- La Cantata Carmina Burana que es un conjunto de canciones profanas para solistas y coros con acompañamiento orquestal, obra surgida del gusto y la investigación en torno a la poesía medieval, logrando adentrarse en los poemas que forman la colección original de Carmina Burana, poesía anónima en su mayoría, pero con un contenido que le canta al amor, al vino y a la naturaleza. Los creadores de esta poesía son clérigos y monjes de la vida alegre que se inspiraban en su cotidianidad como en composiciones populares con frecuencia malcriadas así como en las obras eruditas de Ovidio, Catulo y Horacio; de todo esto se derivó la creación de la Cantata Carmina Burana, obra poética exaltadora de los instintos primarios del ser humano, como la gula y el sexo que están implícitos en el erotismo y que son parte de la misma naturaleza del hombre.

Para esto Carl Orff escogió 25 poemas de toda la poesía de los goliardos, dividiéndolos en cinco partes:

En la introducción que lleva el título genérico de Fortuna imperatrix mundi (La fortuna, emperatriz del mundo); en una primera parte subdividida en dos grupos:

Primo vere (A la primavera) y Uf dem Anger (En el prado); como segunda parte está, In taberna (En la taberna); como tercera parte, Cour d'amours (Corte de amor) y como final, Blanziflor et Helena (Blanca flor y Helena).

En este contexto Carl Orff relacionó la poesía con la música, más que ópera en su hacer se encuentra una extensión del teatro en el canto, de ahí que su música se encuentre íntimamente relacionada con la palabra y el gesto, Orff trató de encontrar otro tipo de expresión que fuera integral pero que no tuviera esa relación con la música descriptiva como la música de Vivaldi con sus cuatro estaciones o la Pastoral de Beethoven, más que relacionar en su cantata de Orff la elevación espiritual o la grandeza heroica de los sentimientos con las situaciones dramáticas, Orff detalla la vida cotidiana del ser humano, que está siempre en contacto directo con las gestas fundamentales de la vida humana: el hombre ama, lucha, bebe, roba y reza con simple ímpetu, con una serenidad y abandono absoluto de las preocupaciones de índole moral, logrando una catarsis interior sin importar nada y sin mostrar culpabilidad y bondad alguna en el escenario, ese es el significado de Carl Orff, tal vez por esa razón trascendió con Carmina Burana porque su música se encargó de arropar y argumentar la poesía dándole los cambios armónicos necesarios para crear una imagen sonora adecuada al contenido literario.

Para lograr esta destreza original Orff, considerando ya todos los estilos y formas musicales agotados, a pesar de su admiración por los grandes compositores del siglo XVIII y XIX, se remonta a los orígenes de la música europea, es decir, al sistema modal griego, el canto llano, el canto gregoriano, recupera las canciones medievales, las danzas y cantos populares, dejando de lado la armonía cromática, para concentrarse un carácter más simple de la música, es decir, sin tanta complejidad armónica, hallando un sustento teórico en la música primitiva, por medio del primitivismo encontró la manera de manifestarse con elementos sencillos como la tonalidad enérgica fundada en una simple combinación

armónica, omitiendo el desarrollo temático pero a la vez repetitivo y con una textura transparente de la cual se excluyó el contrapunto.

Orff encontró en la sencillez y en la estructura rítmica un equilibrio por medio de la repetición de algunos motivos fundamentales a lo largo de toda su obra, omitiendo la variación y el desarrollo, escogió algunas veces motivos o movimientos enteros para desarrollarlos con el ostinato logrando una impresión extraordinaria gracias a la acumulación y a veces deslumbrador ostinati.

Continuando con el primitivismo se fue a lo elemental y el procedimiento armónico lo redujo a la tónica y dominante logrando por mucho espacio del movimiento mantenerse sin ningún cambio armónico de ningún tipo, alguna vez empleó espaciadamente la disonancia y casi en el cromatismo fue imaginario en toda la obra.

A pesar de ciertas analogías que se le puedan encontrar con otros autores como Béla Bartók con sus estudios del folklore, con Igor Stravinski y su forma de trabajar los coros, con Maurice Kagel o Karlheinz Stockhausen por su iniciativa de crear sonidos nuevos partiendo de los instrumentos de su creación y con Gian Carlo Menotti por su exclusiva dedicación a la escena, Orff siempre estuvo en contra o opuesto al dodecafonismo.

Carl Orff así como se fue al origen de la música para encontrar un estilo propio para su máxima obra, también se limitó a presentar la Cantata Carmina Burana como un espectáculo de un mundo ideal, como el escenario del *modus vivendi*, lleno de desenfrenado sensualismo, de lo cotidiano del hombre que está inmerso en el amor, en el erotismo, en la vicisitudes del ser.

4.3 Carmina Burana (Cantiones profanae). Carl Orff

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI	FORTUNA, EMERADRIU DEL MÓN	FORTUNA, EMERATRIZ DEL MUNDO
1. O, FORTUNA	1. OH, FORTUNA	1. OH, FORTUNA
O Fortuna, velut Luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis; vita detestabilis nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem, egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem. Sors immanis et inanis, rota tu volubilis, status malus, vana salus semper dissolubilis, obumbrata et velata michi quoque niteris; nunc per ludum dorsum nudum fero tui sceleris. Sors salutis et virtutis michi nunc contraria, est affectus et defectus semper in angaria¹. Hac in hora sine mora corde pulsum tangite; quod per sortem sternit fortem, mecum omnes plangite!	O, Fortuna, com la lluna, de condició variable, sempre creixes o decreixes! La detestable vida primer atordeix i després estimula, com a joc, l'agudesa de la ment. La pobresa i el poder els dissol com el gel. Sort cruel i inútil, tu ets una roda voluble de condició dolenta; vana salut, sempre dissoluble, coberta d'ombres i velada brilles també per a mi; ara, pel joc de la teua maldat, porte l'esquena nua. La sort de la salut i de la virtut ara m'és contrària; els afectes i les mancances vénen sempre com a cosa imposada¹. En aquesta hora, sense demora, impulseu els batecs del cor, el qual, per atzar, fa caure el fort; ploreu tots amb mi!	¡Oh, Fortuna, como la luna, de condición variable, siempre creces o decreces! La detestable vida primero embota y después estimula, como juego, la agudeza de la mente. La pobreza y el poder los disuelve como al hielo. Suerte cruel e inútil, tú eres una rueda voluble de mala condición; vana salud, siempre disoluble, cubierta de sombras y velada brillas también para mí; ahora, por el juego de tu maldad, llevo la espalda desnuda. La suerte de la salud y de la virtud ahora me es contraria; los afectos y las carencias vienen siempre como cosa impuesta¹. En esta hora, sin demora, impulsad los latidos del corazón, el cual, por azar, hace caer al fuerte; ¡llorad todos conmigo!

¹ angaria: En latín medieval, tarea o servicio obligatorio o impuesto por la autoridad.

2. FORTUNE PLANGO VULNERA	2. PLORE PER LES FERIDES DE LA FORTUNA	2. LORO POR LAS HERIDAS DE LA FORTUNA
Fortune plango vulnera stillantibus ocellis, quod sua michi munera subtrahit rebellis. Verum est, quod legitur fronte capillata³, sed plerumque sequitur Occasio calvata. In Fortune solio sederam elatus, prosperitatis vario flore coronatus. Quicquid enim florui felix et beatus, nunc a summo corrui gloria privatus. Fortune rota volvitur: descendo minoratus; alter in altum tollitur; nimis exaltatus rex sedet in vertice caveat ruinam! nam sub axe legimus Hecubam⁴ reginam.	Plore per les ferides de la fortuna amb ulls llagrimosos, perquè la rebel m'arrabassa els seus favors. És veritat que està escrit que té alguns pèls al front; però generalment segueix després que "l'ocasió la pinten calba". Al tron de la fortuna m'havia assegut jo, elevat, coronat amb les variades flors de la prosperitat. I en veritat, tant com vaig florir feliç i content, després, des del més alt, vaig caure, privat de la glòria. La roda de la fortuna gira; jo descendesc humiliat; un altre és portat cap amunt. Exalçat en excés, el rei seu al cim; però que estiga en guàrdia contra la ruïna, perquè sota l'eix llegim que la reina és Hècuba.	Lloro por las heridas de la fortuna con ojos lacrimosos, porque la rebelde me arrebató sus favores. Es verdad que está escrito que tiene algunos pelos en la frente³; pero generalmente sigue después que "la ocasión la pintan calva". En el trono de la fortuna me había sentado yo, elevado, coronado con las variadas flores de la prosperidad. Y en verdad, tanto como floreí feliz y contento, después, desde lo más alto, caí, privado de la gloria. La rueda de la fortuna gira; yo desciendo humillado; otro es llevado hacia lo alto. Ensalzado en exceso, el rey está sentado en la cumbre; pero que esté en guardia contra la ruina, porque bajo el eje leemos que la reina es Hécuba⁴.

³fronte capilata ... occasio calvata: Sigo aquí el sentido de la interpretación dada en nota a pie de página por Lluís Moles: hay que aprovechar las pocas oportunidades que nos da la fortuna (hay que cogerla por los pocos pelos que tiene), ya que la mayor parte de las veces no tenemos ninguna oportunidad para aprovecharla (la pintan calva).

⁴ Hecubam reginam: la reina Hécuba era la esposa de Príamo, el último rey de Troya antes de la destrucción de ésta a manos de los griegos.

PRIMO VERE	A LA PRIMAVERA	EN PRIMAVERA
3. VERIS LETA FACIES	3. L'ALEGRE ROSTRE DE LA PRIMAVERA	3. EL ALEGRE ROSTRO DE LA PRIMAVERA
Veris leta facies mundo propinatur, hiemalis acies victa iam fugatur, in vestitu vario Phebus principatur, nemorum dulcisono que cantu celebratur. Flore fusus gremio Phebus novo more risum dat, hoc vario iam stipata flore. Zephyrus nectareo spirans in odore; certatim pro bravio curramus in amore. Cytharizat cantico dulcis Philomena, flore rident vario prata iam serena, salit cetus avium silve per amena, chorus promit virginum iam gaudia millena	L'alegre rostre de la primavera al món s'ofereix; la cruesa hivernal, vençuda, ja fuig. Amb vestits varis Flora¹ reina, la qual, amb el cant de dolç so dels boscs, és celebrada. Enganxat a la falda de Flora, Febus², com si fos la primera vegada, somriu davant tal varietat de vegetació ja atapeïda³. Zèfir⁴ bufa amb olor de nèctar. Amb ímpetu, pel premi, correuem cap a l'amor! Canta com acompanyada de cítares la dolça Filomena⁵; amb flors variades riuen els prats ja serens. Un esbart d'ocells voleteja pels llocs agradables del bosc; un cor de donzelles ja ofereix un miler de goigs.	El alegre rostro de la primavera al mundo se ofrece; la crudeza invernol, vencida, ya huye. Con ropaje variado Flora¹ reina, la cual, con el canto de dulce sonido de los bosques, es celebrada. Pegado al regazo de Flora, Febo², como si fuera la primera vez, sonríe ante tal variedad de vegetación ya tupida³. Céfitro⁴ sopla con olor a néctar . ¡Con empeño, por el premio, corramos hacia el amor! Canta como acompañada de cítaras la dulce Filomena⁵; con flores variadas ríen los prados ya serenos. Una bandada de pájaros revolotea por los lugares agradables del bosque; un coro de doncellas ya ofrece un millar de goces.

¹ Flora: Diosa de la vegetación. En la partitura dice "Phebus", pero en las ediciones modernas del manuscrito ha sido corregido por "Flora". Esta corrección se justifica tanto por motivos lingüísticos (Flora concuerda con el relativo nominativo femenino "que" —latín clásico quae—) como por coherencia textual (Flora aparece en esta estrofa como vegetación "con trajes varios", mientras que Febo aparece en la estrofa siguiente acompañando a Flora). Por ello, aunque he reproducido en la primera columna el texto tal como aparece en la partitura, he decidido hacer la sustitución en las traducciones.

² Phebus: Febo, nombre alternativo de Apolo, dios que aquí personifica al Sol.

³ stipata flore: Traduzco aquí según la forma de los textos publicados consultados: "stipate flore" (caso genitivo, con el sustantivo flora, aquí con el sentido moderno de 'vegetación').

⁴ Zephyrus: Céfitro, dios del viento.

⁵ Philomena: Filomena, personificación del ruiseñor a partir de la mitología clásica.

4. OMNIA SOL TEMPERAT	4. EL SOL TOT HO SUAVITZA	4. EL SOL TODO LO SUAVIZA
Omnia sol temperat purus et subtilis, nova mundo reserat facies Aprilis, ad Amorem properat animus herilis, et iocundis imperat deus puerilis. Rerum tanta novitas in solemni vere et veris auctoritas iubet nos gaudere, vias prebet solitas, et in tuo vere fides est et probitas tuum retinere. Ama me fideliter! fidem meam nota: de corde totaliter et ex mente tota sum presentialiter absens in remota, quisquis amat taliter, volvitur in rota.	Tot ho suavitza el sol pur i subtil; al món s'obri la nova cara d'abril; cap a l'amor s'afanyen els nobles sentiments, i als feliços els comanda el déu infantil¹. Tantes coses noves a la solemne primavera, i l'autoritat primaveral, ens manen gaudir; ens ofereixen els mitjans habituals; i a la teua primavera és just i honrat conservar el que és teu. Estima'm fidelment; observa la total fidelitat del meu cor i de tot el meu pensament. És com si fos present encara que em trobe absent en llocs remots; aquell qui ama de tal manera gira en la roda.	Todo lo suaviza el sol puro y sutil; al mundo se abre la nueva cara de abril; hacia el amor se apresuran los nobles sentimientos, y a los felices los manda el dios infantil¹. Tantas cosas nuevas en la solemne primavera, y la autoridad primaveral, nos mandan gozar; nos ofrecen los medios habituales; y en tu primavera es justo y honrado conservar lo tuyo. Ámame fielmente; observa la total fidelidad de mi corazón y de todo mi pensamiento. Es como si estuviera presente aunque me encuentre ausente en lugares remotos; aquél que ama de tal manera está girando en la rueda.

¹ deus puerilis: Se refiere a Cupido (o Amor), hijo de Venus, dios del amor.

5. ECCE GRATUM	5. HEUS ACÍ L'AGRADABLE PRIMAVERA	5. HE AQUÍ LA AGRADABLE PRIMAVERA
Ecce gratum et optatum Ver reducit gaudia; purpuratum floret pratum, Sol serenat omnia. Iam iam cedant tristia! Estas redit, nunc recedit Hyemis sevitia. Iam liquescit et decrescit grando, nix et cetera; bruma fugit, et iam sugit Ver Estatus ubera; illi mens est misera, qui nec vivit, nec lascivit sub Estatus dextera. Gloriantur et letantur in melle dulcedinis, qui conantur, ut utantur premio Cupidinis; simus iussu Cypridis gloriantes et letantes pares esse Paridis.	Heus ací que l'agradable i desitjada primavera torna a portar l'alegria; vestit de púrpura floreix el prat; el sol ho asserena tot. Que se'n vaja ja la tristesa! L'estiu torna; ja s'allunya la duresa de l'hivern. Ja es fonen i decreixen el gel¹, la neu i les altres coses; l'hivern fuig, i ja s'alleta la primavera dels pits de l'estació estival². Té un esperit miserable qui no viu ni gaudeix sota la protecció de l'estiu. Es glorifiquen i s'alegren en la dolçor de la mel els qui s'esforcen per gaudir del premi de Cupido. Obeïm l'ordre de Venus³ que, gloriosos i alegres, siguem semblants a Paris⁴!	He aquí que la agradable y deseada primavera vuelve a traer la alegría; vestido de púrpura florece el prado; el sol lo serena todo. ¡Que se vaya ya la tristeza! El verano regresa; ya se aleja la dureza del invierno. Ya se derriten y decrecen el hielo¹, la nieve y lo demás; el invierno huye, y ya se amamanta la primavera de los pechos de la estación estival². Tiene un espíritu miserable quien no vive ni disfruta bajo la protección del verano. Se glorifican y se alegran en la dulzura de la miel los que se esfuerzan por gozar del premio de Cupido. ¡Obedezcamos la orden de Venus³ de que, gloriosos y alegres, seamos semejantes a Paris⁴!

¹ grando: Textualmente, 'granizo'. Pero aquí significa más bien 'hielo'.

² sugit ver estatis ubera: Traduzco según el texto de Orff. En los textos publicados consultados dice "sugit veris tellus ubera" ('la tierra se amamanta de los pechos de la primavera'), cosa más lógica contextualmente.

³ Cypridis: De Cypris Cypridis. Sobrenombre de Venus, diosa de la belleza y del amor, que tenía un célebre santuario en Chipre.

⁴ Paridis: De Paris Paridis. Paris, amante de Helena y prototipo del enamorado triunfante.

UF DEM ANGER	AL PRAT	EN EL PRADO
6. TANZ	6. DANSA	6. DANZA

7. FLORET SILVA	7. EL BOSC FLOREIX	7. EL BOSQUE FLORECE
Floret silva nobilis, floribus et foliis. Ubi est antiquus meus amicus? Ah! Hinc equitavit, eia, quis me amabit? Ah! Floret silva undique, nah mime gesellen ist mir we. Gruonet der walt allenthalben, wa ist min geselle alse lange? Ah! Der ist geriten hinnen, o wi, wer sol mich minnen? Ah!	Floreix el magnífic bosc amb flors i fulles. On és el meu antic amant¹? Ah! Se'n va anar d'ací a cavall. Ai! Qui m'estimarà? Ah! Floreix el bosc per tot arreu, i jo trobe a faltar el meu amor². El bosc sencer reverdeix; per què el meu estimat és tan lluny? Ah! Se'n va anar d'ací a cavall. Ai! Qui m'estimarà? Ah!	Florece el magnífico bosque con flores y hojas. ¿Donde está mi antiguo amante¹? ¡Ah! Se fue de aquí a caballo. ¡Ay! ¿Quién me amará? ¡Ah! Florece el bosque por todas partes, y yo echo de menos a mi amor². El bosque entero reverdece; ¿por qué mi amado está tan lejos? ¡Ah! Se fue de aquí a caballo. ¡Ay! ¿Quién me amará? ¡Ah!

¹ antiquus meus amicus: Aunque los círculos goliárdicos estaban formados principalmente de hombres (como se manifiesta, p. ej., en los cantos de taberna), la existencia de fragmentos puestos en boca de mujeres (cf. también, p. ej., los núm. 8 y 23) nos indica que el elemento femenino participaba plenamente en las fiestas y reuniones en que estas canciones se cantaban y bailaban (cf. la introducción de E. Montero). Hay que tener en cuenta que entonces clérigo significava 'hombre culto, ilustrado, que sabía latín', y que podía haber recibido una de las órdenes menores que no implicaban el voto de castidad.

² nach mime gesellen: Las estrofas y los poemas en alto alemán medio tenían la función de integrar en el canto y en la danza personas ajenas a los ambientes cultos de los clérigos, personas que no conocían el latín. En las estrofas cantadas por hombres y mujeres, traduzco geselle ('compañero, compañera', usado aquí con el mismo valor erótico que amigo/amiga en los poemas líricos medievales) por amor, que vale para ambos géneros.

8. CHRAMER, GIP DIE VARWE MIR	8. BOTIGUER, DÓNA'M MAQUILLATGE	8. TENDERO, DAME MAQUILLAJE
Chramer, gip die varwe mir, die min wengel roete, damit ich die jungen man an ir dank der minnenliebe noete. Seht mich an, jungen man! lat mich iu gefallen! Minnet, tugentliche man, minnecliche frouwen! minne tuot iu hoch gemuot unde lat iuch in hohen eren schouwen. Seht mich an jungen man! lat mich iu gefallen! Wol dir, werlt, daz du bist also freuden riche! ich wil dir sin undertan durch din liebe immer sicherliche. Seht mich an, jungen man! lat mich iu gefallen!	Botiguer, dóna'm maquillatge per a acolorir-me les galtes; així jo podré obligar els xics, vulguen o no, a estimar-me. Mireu-me, xicots! Permeteu- me que us agrade! Estimeu, homes virtuosos, les adorables dones! L'amor enalteix el vostre esperit i fa que el vostre honor resplendesca. Mireu-me, xicots! Permeteu-me que us agrade! A tu, món, et salude, ja que ets tan ric en alegries. Jo seré al teu servei pels plaers que sempre garanteixes. Mireu- me, xicots! Permeteu-me que us agrade!	Tendero, dame maquillaje para sonrosar mis mejillas; así yo podré obligar a los chicos, quieran o no, a amarme. ¡Miradme, muchachos! ¡Permitidme que os agrade! ¡Amad, hombres virtuosos, a las adorables mujeres! El amor enaltece vuestro espíritu y hace que vuestro honor resplandezca. ¡Miradme, muchachos! ¡Permitidme que os agrade! A ti, mundo, te saludo, ja que eres tan rico en alegrías. Yo estaré a tu servicio por los placeres que siempre garantizas. ¡Miradme, muchachos! ¡Per- mitidme que os agrade!

9. REIE	9. DANSA EN ROTLLE	9. DANZA EN CORRO
Swaz hie gat umbe, daz sint allez megede, die wellent an man alle disen sumer gan! Ah! Sla! Chume, chum, geselle min, ih enbite harte din, ih enbite harte din, chume, chum, geselle min. Suzer rosenvarwer munt, chum uñ mache mich gesunt, chum uñ mache mich gesunt, suzer rosenvarwer munt. Swaz hie gat umbe, daz sint allez megede, die wellent an man alle disen sumer gan! Ah! Sla!	Aquestes xiques que giren al voltant són totes fadrines; diuen que volen passar sense cap home¹ tot aquest estiu! Ah! Això! Vine, vine, amor meu! T'espere ansiosament; t'espere ansiosament. Vine, vine, amor meu! Dolça boca de color de rosa, vine, i faràs que em senta millor; vine, i faràs que em senta millor, dolça boca de color de rosa! Aquestes xiques que giren al voltant són totes fadrines; diuen que volen passar sense cap home tot aquest estiu! Ah! Això!	Estas chicas que giran alrededor son todas solteras; ¡dicen que quieren pasar sin ningún hombre¹ todo este verano! ¡Ah! ¡Eso! ¡Ven, ven, amor mío! Te espero ansiosamente; te espero ansiosamente. ¡Ven, ven, amor mío! ¡Dulce boca de color de rosa, ven, y harás que me sienta mejor; ven, y harás que me sienta mejor, dulce boca de color de rosa! Estas chicas que giran alrededor son todas solteras; ¡dicen que quieren pasar sin ningún hombre todo este verano! ¡Ah! ¡Eso!

¹ die wellent an man: "an" es una contracción de âne, en alemán moderno ohne 'sin'. Por tanto, literalmente dice: "ellas quieren pasar sin ningún hombre...". Normalmente, se interpreta esta frase de manera irónica, como un juego en el que se niega lo que realmente se desea, pensando que la perversa fortuna nos concederá precisamente lo que negamos desear. Por ello, he preferido traducir según el sentido con una afirmación indirecta: "dicen que...".

10. WERE DIU WERLT ALLE MIN	10. SI TOT EL MÓN FOS MEU	10. SI TODO EL MUNDO FUESE MÍO
Were diu werlt alle min von deme mere unze an den Rin, des wolt ih mih darben, daz diu chünegin von Engellant lege an minen armen. Hei!	Si tot el món fos meu des del mar fins al Rin, tot ho donaria perquè la reina d'Anglaterra¹ jugués entre els meus braços. Visca!	Si todo el mundo fuese mío desde el mar hasta el Rin, todo lo daría porque la reina de Inglaterra¹ yaciera entre mis brazos. ¡Olé!

¹ chünegin von Engellant: Probablement se refereix a Leonor de Aquitània (1112-1204), esposa primerament de Lluís VII de França, i després de divorciar-se d'este, casada amb Enric II de Anglaterra i mare de Ricard Corazón de León. Fou una dona de reconeguda bellesa i caràcter, i en el seu cort de Poitiers va donar suport a la lírica trobadoresca i fou mecenes de nombrosos trobadors.

IN TABERNA	A LA TAVERNA	EN LA TABERNA
11. ESTUANS INTERIUS	11. BULLINT INTERIORMENT¹	11. ARDIENDO INTERIORMENTE¹
Estatus interius ira vehementi in amaritudine loquor mee menti: factus de materia, cinis elementi similis sum folio, de quo ludunt venti. Cum sit enim proprium viro sapienti supra petram ponere sedem fundamenti, stultus ego comparor fluvio labenti, sub eodem tramite nunquam permanenti. Feror ego veluti sine nauta navis, ut per vias aeris vaga fertur avis; non me tenent vincula, non me tenet clavis, quero mihi símiles et adiungor pravis. Mihi cordis gravitas res videtur gravis; iocus est amabilis dulciorque favis; quicquid Venus imperat, labor est suavis, que nunquam in cordibus habitat ignavis. Via lata gradior more iuventutis, inplicor et vitiis immemor virtutis, voluptatis avidus magis quam salutis, mortuus in anima curam gero cutis.	Bullint interiorment d'ira vehement, amb amargor parle per al meu interior; fet de matèria, com a substància, cendra², sóc semblant a una fulla amb què juga el vent. Malgrat que, certament, siga propi de l'home savi establir sobre pedra la situació dels seus fonaments, jo, com un estúpid, em compare amb el riu que vacil·la i que mai no es manté per un mateix llit. Jo em deixe portar com una nau sense mariner, com pels camins de l'aire es deixa portar l'ocell errant. No em retenen els lligams; no em tanca la clau; cerque els qui són semblants a mi, i m'unesc als depravats. A mi, la serietat de l'esperit em sembla una cosa massa seriosa; la broma m'és agradable i més dolça que les bresques de mel. Tot allò que Venus ordena és tasca suau; ella no habita mai en els cors febles. Vaig pel camí ample³ com és costum de la joventut; m'enrede en els vicis⁴, oblidat de la virtut. Àvid de plaers més que de la salvació, mort pel que fa a l'ànima, preste atenció al cos⁵.	Ardiendo interiormente de ira vehemente, con amargura hablo para mi interior; hecho de materia, como sustancia, ceniza², soy semejante a una hoja con la que juega el viento. Aunque, ciertamente, sea propio del hombre sabio establecer sobre piedra la situación de sus cimientos, yo, como un estúpido, me comparo con el río que vacila y que nunca permanece por un mismo cauce. Yo me dejo llevar como una nave sin marinero, como por los caminos del aire se deja llevar el pájaro errante. No me retienen las ataduras; no me encierra la llave; busco a los que son semejantes a mí, y me uno a los depravados. A mí, la seriedad del espíritu me parece una cosa demasiado seria; la broma me es agradable y más dulce que los panales de miel. Todo lo que Venus ordena es tarea suave; ella no habita nunca en los corazones débiles. Voy por el camino ancho³ como es costumbre de la juventud; me enredo en los vicios⁴, olvidado de la virtud. Ávido de placeres más que de la salvación, muerto en cuanto al alma, presto atención al cuerpo⁵.

¹ Estuans interius: En otras versiones consultadas dice "Estuans intrinsecus", con el mismo significado. Este fragmento es una parte del

famoso poema llamado "Confesión de Golias", conocido también por otros manuscritos. El sujeto poemático, Golias, es un personaje imaginario, el mítico fundador de la "secta" o "orden" de los goliardos; para los estamentos eclesiásticos, remite al gigante filisteo Goliath, símbolo del mal. El poema es atribuido al llamado Archipoeta de Colonia (s. XII), funcionario de la corte de Reinaldo de Dassel, que era arzobispo elector de Colonia y archicanciller del emperador Federico Barbarroja. La extracción social del autor nos hace pensar que muchos de estos poemas eran la manifestación de una etapa bohemia, transitoria, de la vida de los autores, o bien una simple recreación literaria que en algunos casos podía manifestar los ideales vitales del poeta, sobretudo en el caso de las canciones amorosas o eróticas —y por eso el carácter anónimo de la mayoría de los poemas—, o simplemente podían expresar los sentimientos del sujeto poemático, que no necesariamente debía coincidir con el autor.

² cinis elementi: Traduzco literalmente el texto de la partitura. En otras versiones de los textos consultadas dice "levis elementi" ('de sustancia ligera').

³ Via lata gradior: Alusión por contraposición al evangelio de Mateo, 7, 13, en que Jesús recomienda entrar por la "puerta estrecha" (difícil), en lugar de ir por el "camino ancho" (fácil), que lleva a la perdición.

⁴ inplicor et vitii: No tiene sentido; pero otras versiones consultadas corrigen por "inplico me vitii".

⁵ cutis: literalmente 'piel, envoltura'; pero aquí se refiere más bien a la envoltura del alma, es decir, el cuerpo.

12. OLIM LACUS COLUERAM	12. EN UN TEMPS PASSAT ADORNAVA ELS LLACS	12. EN OTRO TIEMPO ADORNABA LOS LAGOS
Olim lacus colueram, olim pulcher exstiteram, dum cignus ego fueram.	En un temps passat adornava els llacs; en un temps passat apareixia bell, quan encara jo era un cigne.	En otro tiempo adornaba los lagos; en otro tiempo aparecía hermoso, cuando todavía yo era un cisne.
Miser, miser! modo niger et ustus fortiter!		¡Desdichado, desdichado! Ahora, sólo negro y fuertemente chamuscado.
Girat, regirat garcifer; me rogus urit fortiter: propinat me nunc dapifer.	Malaurat, malaurat! Ara, només negre i fortament socarrat.	El cocinero me da vueltas y más vueltas; la hoguera me quema profundamente; ahora el camarero me sirve a la mesa.
Miser, miser! modo niger et ustus fortiter!	El cuiner em gira i em regira; la foguera em crema profundament; ara el cambrer em serveix a taula.	
Nunc in scutella iaceo, et volitare nequeo, dentes frendentes video.	Malaurat, malaurat! Ara, només negre i fortament socarrat.	¡Desdichado, desdichado! Ahora, sólo negro y fuertemente chamuscado.
Miser, miser! modo niger et ustus fortite	Ara jac al plat i no puc voletejar; veig dents que s'esmolten.	Ahora yazgo en el plato y no puedo revolotear; veo dientes que se afilan.
	Malaurat, malaurat! Ara, només negre i fortament socarrat.	¡Desdichado, desdichado! Ahora, sólo negro y fuertemente chamuscado.

13. EGO SUM ABBAS	13. JO SÓC L'ABAT	13. YO SOY EL ABAD
Ego sum abbas Cucaniensis et consilium meum est cum bibulis et in secta Decii voluntas mea est et qui mane me quesierit in taberna, post vesperam nudus egredietur, et sic denudatus veste clamabit: Wafna, wafna! quid fecisti sors turpissima? Nostre vite gaudia abstulisti omnia! Ha, ha!	Jo sóc l'abat de Cucanya¹ i el meu consell està format amb els bevedors, i la meua voluntat està amb la secta de Deci², i qui al matí em cerque a la taverna després de l'ofici de vespres³ n'eixirà nu, i així, despullat de la seua roba, cridarà: “Ai las⁴, ai las! Què has fet, sort d'allò més infame? Els goigs de la nostra vida, tots te'ls has emportats.” Ha, ha!	Yo soy el abad de Cucaña¹ y mi consejo está formado con los bebedores, y mi voluntad está con la secta de Decio², y quien por la mañana me busque en la taberna después del oficio de vísperas³ saldrá desnudo, y así, despojado de su ropa, gritará: “¡Ay de mí⁴, ay de mí! ¿qué has hecho, suerte de lo más infame? Los goces de nuestra vida, todos te los has llevado.”

¹ Cucaniensis: de Cucaña, país mítico de la abundancia y la despreocupación, equivalente al País de Jauja.

² secta Decii: Con esta expresión se hacía referencia a los jugadores.

³ vesperam: Ceremonia religiosa que se celebra por la tarde. El oficio de vísperas es parodiado metafóricamente comparándolo con el juego en la taberna a la misma hora.

⁴ Wafna: expresión de lamento, en este caso de quien lo ha perdido todo en el juego.

14. IN TABERNA QUANDO SUMUS	14. QUAN SOM A LA TAVERNA	14. CUANDO ESTAMOS EN LA TABERNA
In taberna quando sumus, non curamus quid sit humus, sed ad ludum properamus, cui semper insudamus. Quid agatur in taberna, ubi nummus est pincerna, hoc est opus ut queratur, si quid loquar, audiatur. Quidam ludunt, quidam bibunt, quidam indiscrete vivunt. Sed in ludo qui morantur, ex his quidam denudantur quidam ibi vestiuntur, quidam saccis induuntur. Ibi nullus timet mortem sed pro Baccho mittunt sortem.	Quan som a la taverna, no ens preocupem què siga això de la terra¹, sinó que ens afanyem cap al joc, pel qual sempre suem. El que es fa a la taverna, on el diner és el qui porta les copes, això és el que cal esbrinar, així que escolteu el que us diré. Uns juguen, altres beuen; alguns es dediquen indistintament a ambdues coses². Però entre els qui es dediquen al joc, d'aquests, uns són despullats i altres allí mateix	Cuando estamos en la taberna, no nos preocupamos de qué sea eso de la tierra¹, sino que nos apresuramos hacia el juego, por el cual siempre sudamos. Lo que se hace en la taberna, donde el dinero es el que trae las copas, esto es lo que es necesario averiguar, así que escuchad lo que os voy a decir. Unos juegan, otros beben; algunos se dedican indistintamente a ambas cosas². Pero entre los que

Primo pro nummata vini, ex hac bibunt libertini; semel bibunt pro captivis, post hec bibunt ter pro vivis, quater pro christianis cunctis, quinquies pro fidelibus defunctis, sexies pro sororibus vanis, septies pro militibus silvanis. Octies pro fratribus perversis, nonies pro monachis dispersis, decies pro navigantibus, undecies pro discordantibus, duodecies pro penitentibus, tredecies pro iter agentibus. Tam pro papa quam pro rege bibunt omnes sine lege. Bibit hera, bibit herus, bibit miles, bibit clerus, bibit ille, bibit illa, bibit servus, cum ancilla, bibit velox, bibit piger, bibit albus, bibit niger, bibit constants, bibit vagus, bibit rudis, bibit magus. Bibit pauper et egrotus, bibit exul et ignotus, bibit puer, bibit canus, bibit presul et decanus, bibit soror, bibit frater, bibit anus, bibit mater, bibit iste, bibit ille, bibunt centum, bibunt mille. Parum sexcente nummate durant, cum immoderate bibunt omnes sine meta, quamvis bibant mente leta; sic nos rodunt omnes gentes, et sic erimus egentes. Qui nos rodunt confundantur et cum iustis non scribantur. Io!	es vesteixen; alguns es vesteixen amb sacs. Allí ningú no tem la mort, sinó que confien a Bacus³ la seua sort. Primer, per la rica tavernera⁴; en honor a ella beuen els homes lliures. Una vegada més, pels captius; després, beuen tres vegades pels vius; quatre, pel conjunt dels cristians; cinc, pels fidels difunts; sis, per les germanes frívols⁵; set, pels cavallers salvatges⁶. Vuit, pels germans pervertits; nou, pels monjos separats; deu, pels navegants; onze, pels qui dissenteixen; dotze, pels penitents; tretze, pels caminants. Tant pel papa com pel rei, beuen tots sense llei. Beu la senyora, beu el senyor, beu el soldat, beu el clergue, beu aquell, beu aquella, beu el serf amb la criada, beu l'actiu, beu el peresós, beu el blanc, beu el negre, beu el constant, beu l'inconstant, beu el rude, beu el mag. Beu el pobre i el malalt, beu el proscrit i l'ignorat, beu el jove, beu el vell, beu el prelat i el degà, beu la germana, beu el germà, beu l'àvia, beu la mare, beu aqueix, beu aquell, beuen cent, beuen mil. Poc duren sis-centes monedes quan	se dedican al juego, de éstos, unos son desnudados y otros allí mismo se visten; algunos se visten con sacos. Allí nadie teme a la muerte, sino que confían a Baco³ su suerte. Primero, por la rica tabernera⁴; en honor a ella beben los hombres libres. Una vez más, por los cautivos; después, beben tres veces por los vivos; cuatro, por el conjunto de los cristianos; cinco, por los fieles difuntos; seis, por las hermanas frívolas⁵; siete, por los caballeros salvajes⁶. Ocho, por los hermanos pervertidos; nueve, por los monjes separados; diez, por los navegantes; once, por los que disienten; doce, por los penitentes; trece, por los caminantes. Tanto por el papa como por el rey, beben todos sin ley. Bebe la señora, bebe el señor, bebe el soldado, bebe el clérigo, bebe aquél, bebe aquélla, bebe el siervo con la criada, bebe el activo, bebe el perezoso, bebe el blanco, bebe el negro, bebe el constante, bebe el inconstante, bebe el rudo, bebe el mago. Bebe el pobre y el enfermo, bebe el proscrito y el ignorado, bebe el joven, bebe el viejo, bebe el prelado y el decano, bebe la hermana, bebe el hermano, bebe la abuela, bebe la
---	---	---

	immoderadament beuen tots sense límit, per molt que beguen amb esperit alegre. Així, ens critica tothom, i així serem pobres. Que es condemnen⁷ els qui ens critiquen i no siguen inscrits amb els justs⁸! Bé!	madre, bebe ése, bebe aquél, beben ciento, beben mil. Poco duran seiscientas monedas cuando inmoderadamente beben todos sin límite, por mucho que beban con espíritu alegre. Así, nos critica todo el mundo, y así seremos pobres. ¡Que se condenen⁷ los que nos critican y no sean inscritos con los justos⁸! ¡Bien!
--	---	---

¹ non curamus quid sit humus: 'no nos preocupamos de qué signifique eso de la tierra (de qué estamos hechos, en qué nos hemos de convertir, dónde hemos de ir a parar al final)'; es decir, 'no nos preocupamos por la muerte'.

² indiscrete vivunt: las fuentes consultadas lo interpretan como 'viven indiscretamente, licenciosamente, desenfrenadamente, locamente, osadamente...'. Pero "indiscrete" es el adverbio correspondiente al adjetivo indiscretus, que significa 'unido, indistinto'. En correlación con el verso anterior, yo creo que quiere decir que algunos realizan las dos actividades al mismo tiempo. Tengamos en cuenta que el verbo moror, que tiene el significado de 'habitar' que también puede tener el verbo vivo, en el verso siguiente es usado también con el significado figurado de 'dedicarse a una actividad'.

³ pro Baccho: Baco, dios del vino.

⁴ pro nummata vini: La mayoría de las versiones traducen 'por el precio del vino', o expresiones similares, tomando "nummata" como colectivo derivado de nummus 'moneda' (cf. Eugenio Masa, p. 185). Sin embargo, esta interpretación me resulta extraña en el contexto —se me hace raro que se pueda brindar "por el precio del vino"—, cuando todos los otros brindis se hacen por personas diversas. Por ello, he preferido interpretar "nummata" como el adjetivo sustantivado femenino de nummatus 'rico, enriquecido' con el genitivo "vini" usual en latín en estos casos: 'la enriquecida por el vino' = 'la rica del vino' = 'la rica tabernera'.

⁵ pro sororibus vanis: Probablemente alude a la narración contenida en un poema satírico del s. XII en que se muestra a un grupo de monjas que, tras la lectura de los poemas amorosos de Ovidio, debaten sobre qué es preferible, si amar a un artista, a un soldado, a un caballero o un a clérigo.

⁶ pro militibus silvanis: los "caballeros salvajes" eran una especie de juglares que ofrecían espectáculos de lucha.

⁷ confundantur: se cita la misma palabra del Te Deum: "non confundar in aeternum".

⁸ com iustis non scribantur: Y aquí se cita, también de manera paródica, el salmo 69, 29.

COUR D'AMOURS	CORT D'AMOR	CORTE DE AMOR
15. AMOR VOLAT UNDIQUE	15. AMOR VOLA PERTOT ARREU	15. AMOR VUELA POR TODAS PARTES
Amor volat undique; captus est libidine. Iuvenes, iuvencule coniunguntur merito. Siqua sine socio, caret omni gaudio, tenet noctis infima sub intimo cordis in custodia: fit res amarissima.	Amor¹ vola pertot arreu; és capturat pel desig. Els joves i les jovenetes s'uneixen merescudament. Si alguna xica no té company, manca de tot plaer; es manté, en la profunditat de la nit, en la intimitat del seu cor, en vigília; seria una cosa molt amarga.	Amor¹ vuela por todas partes; es capturado por el deseo. Los jóvenes y las jovencitas se unen merecidamente. Si alguna chica no tiene compañero, carece de todo placer; se mantiene, en la profundidad de la noche, en la intimidad de su corazón, en vigilia; sería algo muy amargo.

¹ Amor: Aquí se encuentra personificado como el dios Amor (también llamado Cupido), hijo de Venus, representado habitualmente como niño

alado. Así cobra pleno sentido la intervención del coro infantil.

16. DIES, NOX ET OMNIA	16. EL DIA, LA NIT I TOTES LES COSES ¹	16. EL DÍA, LA NOCHE Y TODAS LAS COSAS ¹
Dies, nox et omnia michi sunt contraria, virginum colloquia me fay planszer oy suvenz suspirer, plu me fay temer. O sodales, ludite, vos qui scitis dicite michi mesto parcite, grand ey dolor, attamen consulite per voster honor. Tua pulchra facies, me fey planszer milies, pectus habet glacies. A remender statim vivus fierem per un baser.	El dia, la nit i totes les coses em són contraris; la conversa amb les xiques em fa plorar, o sovint em fa sospirar; però sobretot em produeix temor. Companys, alegru-me; vosaltres que sabeu, parleu-me; compadiu-vos de mi, que estic trist; gran és el meu dolor; tanmateix, aconselleu-me, pel vostre honor. El teu bell rostre em fa plorar mil vegades, perquè el teu cor és de gel. Com a remei, a l'instant tornaria a la vida per un bes.	El día, la noche y todas las cosas me son contrarios; la conversación con las chicas me hace llorar, o a menudo me hace suspirar; pero sobre todo me produce temor. Compañeros, alegradme; vosotros que sabéis, habladme; compadeceos de mí, que estoy triste; grande es mi dolor; sin embargo, aconsejadme, por vuestro honor. Tu hermoso rostro me hace llorar mil veces, pues tu corazón es de hielo. Como remedio, al instante volvería a la vida por un beso.

¹ Dies, nox et omnia: La lectura del poema completo, tal como se encuentra al manuscrito — poema que plantea muchos problemas textuales por la mezcla de lenguas (latín y francés antiguo)—, sugiere la nostalgia del estudiante que se encuentra lejos de su amada y duda de la fidelidad de ésta

17. STETIT PUELLA	17. HI HAVIA DEMPEUS UNA XICA	17. HABÍA DE PIE UNA MUCHACHA
Stetit puella rufa tunica; si quis eam tetigit, tunica crepuit. Eia. Stetit puella tamquam rosula; facie splenduit, os eius fioruit. Eia.	Hi havia dempeus una xica amb una túnica roja; si algú la tocava, la túnica cruixia. Ai! Hi havia dempeus una xica com una petita rosa; la cara li resplendia i la seua boca floria. Ai!	Había de pie una muchacha con una túnica roja; si alguien la tocaba, la túnica crujía. ¡Ay! Había de pie una muchacha como una rosita; su cara resplandecía y su boca florecía. ¡Ay!

18. CIRCA MEA PECTORA	18. DEL MEU PIT	18. DE MI PECHO
Circa mea pectora multa sunt suspiria de tua pulchritudine, que me ledunt misere. Manda liet, manda liet, min geselle chumet niet! Tui lucent oculi sicut solis radii, sicut splendor fulguris lucem donat tenebris. Manda liet, manda liet, min geselle chumet niet! Vellet deus, vellent dii quod mente proposui: ut eius virginea reserassem vincula. Manda liet, manda liet, min geselle chumet niet!	Del meu pit brollen molts sospirs a causa de la teua bellesa, que em fereixen miserablement. Vés, cançó¹; vés, cançó, que el meu amor no ve! Els teus ulls lluen com els raigs del sol, tal com la resplendor del llampec dóna llum a les tenebres. Vés, cançó; vés, cançó, que el meu amor no ve! Vulga Déu, vulguen els déus allò que vaig imaginar en la meua ment: que podia obrir les cadenes de la seua virginitat! Vés, cançó; vés, cançó, que el meu amor no ve!	De mi pecho brotan muchos suspiros a causa de tu belleza, que me hieren miserablemente. ¡Ve, canción¹; ve, canción, que mi amor no viene! Tus ojos lucen como los rayos del sol, tal como el resplandor del relámpago da luz a las tinieblas. ¡Ve, canción; ve, canción, que mi amor no viene! ¡Quiera Dios, quieran los dioses lo que imaginé en mi mente: que podía abrir las cadenas de su virginidad! ¡Ve, canción; ve, canción, que mi amor no viene!

¹ Manda liet: El significado de esta expresión es muy discutido entre los especialistas. Yo he elegido la interpretación que me parece más lógica desde el punto de vista lingüístico y contextual: se trata de una mezcla entre el imperativo del verbo latín mando 'entregar, depositar, enviar', aquí en el sentido de 'ir', y la palabra que en alemán moderno es lied 'canción'. Es decir, se trataría del estribillo de la canción en que el enamorado expresa los sentimientos de añoranza y deseo por la lejanía de la amada.

19. SI PUER CUM PUELLULA	19. SI UN XIC AMB UNA XICA	19. SI UN CHICO CON UNA CHICA
Si puer cum puellula moraretur in cellula, felix coniunctio. Amore suscescente pariter e medio avulso procul tedio, fit ludus ineffabilis membris, lacertis, labii, si puer cum puellula moraretur in cellula felix coniunctio.	Si un xic es quedés amb una xica a la cambra, es produiria una feliç unió. Creixent l'amor, i igualment apartades d'enmig, lluny, les prevencions, seria indescriptible el joc de membres, braços i llavis; si un xic es quedés amb una xica a la cambra, es produiria una feliç unió.	Si un chico se quedase con una chica en la habitación, se produciría una feliz unión. Creciendo el amor, e igualmente apartados de en medio, lejos, los remilgos, sería indescriptible el juego de miembros, brazos y labios; si un chico se quedase con una chica en la habitación, se produciría

		una feliz unión.
--	--	------------------

20. VENI, VENI, VENIAS	20. VINE, VINE; ET PREGUE QUE VINGES	20. VEN, VEN; TE PIDO QUE VENGAS
Veni, veni, venias, ne me mori facias. Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos... Pulchra tibi facies, oculorum acies, capillorum series, o quam clara species! Rosa rubicundior, lilio candidior, omnibus formosior, semper in te glorior! Ah! Nazaza.	Vine, vine; et pregue que vinges; no em faces morir! Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos...¹ El teu bell rostre, la brillantor de la teua mirada, les trenes dels teus cabells, oh, que radiant bellesa! Més roja que la rosa, més blanca que el lliri, la més bella de totes, sempre ets la meua glòria. Ah! Nazaza;	¡Ven, ven; te pido que vengas; no me hagas morir! Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos...¹ Tu hermoso rostro, el brillo de tu mirada, las trenzas de tu cabello, ¡oh, que radiante belleza! Más roja que la rosa, más blanca que el lirio, la más hermosa de todas, siempre eres mi gloria. ¡Ah! Nazaza.

¹ Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos: Los especialistas no encuentran sentido a estas palabras, que podrían ser una exclamación de alegría.

21. IN TRUTINA	21. EN LA BALANÇA	21. EN LA BALANZA
In trutina mentis dubia fluctuant contraria lascivus amor et pudicitia. Sed eligo quod video, collum iugo prebeo: ad iugum tamen suave transeo.	En la vacil—lant balança de la ment, fluctuen els contraris: l'amor sensual i el pudor. Però jo trie el que veig i oferesc el coll al jou; tanmateix, em sotmet a un jou ben agradable.	En la vacilante balanza de la mente, fluctúan los contrarios: el amor sensual y el pudor. Pero yo elijo lo que veo y ofrezco mi cuello al yugo; sin embargo, me someto a un yugo muy agradable.

22. TEMPUS ES IOCUNDUM	22. ÉS UN TEMPS ALEGRE	22. ES UN TIEMPO ALEGRE
Tempus est iocundum, o virgines, modo congaudete, vos iuvenes. Oh, totus floreo! Iam amore virginali totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereo.	És un temps alegre, xiques; solament gaudiu, joves! Oh, tot sencer floresc! Ja per l'amor d'una donzella tot sencer creme; per un nou amor és pel que muir.	Es un tiempo alegre, muchachas; ¡solamente disfrutad, jóvenes! ¡Oh, todo entero florezco! Ya por el amor de una doncella todo entero ardo; por un nuevo amor es por lo que muero.

Mea me confortat promissio, mea me deportat negatio. Oh, totus floreo! iam amore virginali totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereor. Tempore brumali vir patiens, animo vernali lasciviens. Oh, totus floreo! iam amore virginali totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereor. Mea mecum ludit virginitas, mea me detrudit simplicitas. Oh, totus floreo! iam amore virginali totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereor. Veni, domicella, cum gaudio, veni, veni, pulchra, iam pereor. Oh, totus floreo! iam amore virginali totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereor.	La meua¹ promesa em conforta; la meua negativa em deprimeix. Oh, tot sencer floresc! Ja per l'amor d'una donzella tot sencer creme; per un nou amor és pel que muir. En el temps hivernal l'home és pacient; amb l'esperit primaveral, està anhelant. Oh, tot sencer floresc! Ja per l'amor d'una donzella tot sencer creme; per un nou amor és pel que muir. M'anima la meua joventut; em fa cap arrere la meua innocència. Oh, tot sencer floresc! Ja per l'amor d'una donzella tot sencer creme; per un nou amor és pel que muir. Vine, donzella, amb alegria; vine, bonica, que ja muir! Oh, tot sencer floresc! Ja per l'amor d'una donzella tot sencer creme; per un nou amor és pel que muir.	Mi¹ promesa me conforta; mi negativa me deprime. ¡Oh, todo entero florezco! Ya por el amor de una doncella todo entero ardo; por un nuevo amor es por lo que muero. En el tiempo invernal el hombre es paciente; con el espíritu primaveral, está anhelante. ¡Oh, todo entero florezco! Ya por el amor de una doncella todo entero ardo; por un nuevo amor es por lo que muero. Me anima mi juventud; me echa para atrás mi inocencia. ¡Oh, todo entero florezco! Ya por el amor de una doncella todo entero ardo; por un nuevo amor es por lo que muero. ¡Ven, doncella, con alegría; ven, guapa, que ya muero! ¡Oh, todo entero florezco! Ya por el amor de una doncella todo entero ardo; por un nuevo amor es por lo que muero.
--	---	--

¹ Mea me confortat... mea me deportat...; mea mecum ludit... mea me detrudit...: He traducido según el texto de la partitura, que C. Orff pone en las voces femeninas. Hay que tener en cuenta que en el poema del manuscrito, que se encuentra en las fuentes consultadas, pone "tua..." en ambas estrofas, en boca del mismo sujeto masculino del resto del poema. Por ello, el texto traducido queda un poco incoherente. La traducción de la segunda estrofa es aún más forzada, ya que he tenido que jugar con la ambivalencia del verbo ludo y con un sentido figurado de virginitas. En cambio, el sentido de la versión del manuscrito, en boca masculina, es muy claro: "Tu promesa me conforta; tu negativa me deprime"; "Tu virginidad juega conmigo (es decir, se burla de mí, soy su juguete dependiente); tu inocencia me expulsa (me aleja)".

23. DULCISSIME	23. AMADÍSSIM	23. AMADÍSIMO
Dulcissime, totam tibi subdo me!	A tu, el més estimat ¹ , tota sencera em lliure.	A ti, el más amado ¹ , toda entera me entrego.

¹ Dulcissime: coincidiendo con casi todas las versiones, he interpretado este palabra como vocativo masculino del superlativo de dulcis 'dulce, suave', y también 'amado, querido'. Hay que tener en cuenta que también es posible la interpretación de esta palabra como adverbio superlativo: 'dulcísicamente'.

BLANZIFLOR ET HELENA	BLANCAFLOR I HELENA	BLANCAFLOR Y HELENA
24. AVE FORMOSISSIMA	24. SALVE, BELLÍSSIMA	24. SALVE, HERMOSÍSIMA
Ave formosissima, gemma pretiosa, ave decus virginum, virgo gloriosa, ave mundi luminar ave mundi rosa, Blanziflor et Helena, Venus generosa!	Salve, bellíssima, gema preciosa; salve, esplendor de les donzelles, donzella gloriosa; salve, llumener del món; salve, rosa del món ¹ , Blancaflor i Helena, Venus generosa!	¡Salve, hermosísima, gema preciosa; salve, esplendor de las doncellas, doncella gloriosa; salve, lucero del mundo; salve, rosa del mundo ¹ , Blancaflor y Helena, Venus generosa!

¹ Ave... virgo... mundi rosa, Blanziflor et Helena, Venus generosa: Tras aplicar a la amada los saludos y los atributos usuales de la Virgen María, el sujeto poemático (el enamorado) compara a su amada con una serie de mujeres ideales de la historia, de la literatura y de la mitología: Rosamunda ("mundi rosa"), probablemente se refiere a Rosamunda Clifford, amante del rey Enrique II de Inglaterra; Blancaflor, heroína de los relatos de caballerías medievales y abuela legendaria de Carlomagno; Helena, la princesa mítica por la que los griegos iniciaron la guerra de Troya, y finalmente, la misma Venus, diosa del amor y de la belleza.

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI	FORTUNA, EMERADRIU DEL MÓN	FORTUNA, EMERATRIZ DEL MUNDO
1. O, FORTUNA	1. OH, FORTUNA	1. OH, FORTUNA
O Fortuna, velut Luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis; vita detestabilis nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem, egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem. Sors immanis et inanis, rota tu volubilis, status malus, vana salus semper dissolubilis, obumbrata et velata michi quoque niteris; nunc per ludum dorsum nudum fero tui sceleris. Sors salutis et virtutis michi nunc contraria, est affectus et defectus semper in angaria. Hac in hora sine mora corde pulsum tangite; quod per sortem sternit fortem, mecum omnes plangite!	O, Fortuna, com la lluna, de condició variable, sempre creixes o decreixes! La detestable vida primer atordeix i després estimula, com a joc, l'agudes de la ment. La pobresa i el poder els dissol com el gel. Sort cruel i inútil, tu ets una roda voluble de condició dolenta; vana salut, sempre dissoluble, coberta d'ombres i velada brilles també per a mi; ara, pel joc de la teua maldat, porte l'esquena nua. La sort de la salut i de la virtut ara m'és contrària; els afectes i les mancances vénen sempre com a cosa imposada¹. En aquesta hora, sense demora, impulseu els batecs del cor², el qual, per atzar, fa caure el fort; ploreu tots amb mi!	¡Oh, Fortuna, como la luna, de condición variable, siempre creces o decreces! La detestable vida primero embota y después estimula, como juego, la agudeza de la mente. La pobreza y el poder los disuelve como al hielo. Suerte cruel e inútil, tú eres una rueda voluble de mala condición; vana salud, siempre disoluble, cubierta de sombras y velada brillas también para mí; ahora, por el juego de tu maldad, llevo la espalda desnuda. La suerte de la salud y de la virtud ahora me es contraria; los afectos y las carencias vienen siempre como cosa impuesta¹. En esta hora, sin demora, impulsad los latidos del corazón², el cual, por azar, hace caer al fuerte; ¡llorad todos conmigo!

¹ Véanse las notas al número 1.

En este contexto para comprender y encontrar los simbolismos del erotismo a través de la música de Carl Orff, en específico a través de Carmina Burana, como eje central de esta investigación, en donde las hipótesis plantean que:

- La forma composicional de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff funciona como recurso musical para expresar una imagen sonora en torno a lo erótico.
- Carl Orff fue acomodando el contenido de los poemas goliardos en su Cantata Carmina Burana por medio de la métrica regular e irregular, lo cual da como resultado una imagen sonora erótica.
- La forma composicional de los poemas goliardos, base literaria de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff, funciona como recurso literario para expresar lo erótico.

Por lo dicho se procede al análisis del estilo musical de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff, siendo para ello importante tomar en cuenta la instrumentación que utilizó Orff para colorear la imagen sonora erótica que presumiblemente se contempla en su obra.

Para establecer la idea de la creación de la obra Carmina Burana y relacionarla con las hipótesis planteadas, Orff utilizó solistas principales en la parte vocal, una soprano, un tenor y un barítono, así como solistas secundarios o breves, dos tenores, dos barítonos y dos bajos; en la parte coral empleó gran coro y coro piccolo de niños.

En la parte orquestal empleó en su totalidad la sección de cuerdas: violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos; en la sección de maderas: dos flautas y una flauta piccolo, dos oboes y un corno inglés, un

clarinete en Mi^b, uno en Si^b, dos clarinetes en si^b y en la y un clarinete bajo, dos fagotes y un contrafagot; en los metales utilizó cuatro cornos en fa, tres trompetas en Si^b y en do, tres trombones y una tuba, cinco timbales y también un timbal pequeño, así como una celesta, dos pianos I y II, y por último una sección de percusiones que era su especialidad, la cual la ejecutan cinco músicos, estos instrumentos son: tres glockenspiele, un xilófono, unas castañuelas, una raganella, sonajas, un triángulo, dos címbalos antiguos, cuatro platillos, un tam-tam, tres campanas, una campana tubular, un tamburo vasco, dos cajas chiare y una caja grande.

Ya desde la dotación de instrumentos que utiliza Carl Orff para la creación de Carmina Burana se puede observar que es una obra única con un contenido espléndido y con una gama de sonoridades y colores que solo él pudo haber experimentado con el implemento de dos pianos, de cinco timbales además de utilizar todos los instrumentos que puede contener una orquesta sinfonía, se explaya en manejar y potenciar las percusiones al máximo en combinación con los coros, mixto y de niños, cantando al mismo tiempo con los solistas creando un estilo nuevo en la historia de la música.

4.4 Análisis composicional

4.4.1 O Fortuna Imperatriz Mundi

The image shows a page from a musical score for 'O Fortuna Imperatrix Mundi' by Carl Orff. The title is written in a large, bold, serif font at the top. Below the title, the score is arranged in staves for various instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are at the top, followed by the Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features a powerful tutti opening with a forte (f) dynamic. The vocal parts enter with a melodic line, and the piano provides a rhythmic accompaniment. The orchestration includes strings and woodwinds, with the piano playing a prominent role in the initial tutti.

1. O Fortuna Imperatriz Mundi

Se puede considerar que en estos cuatro compases del inicio de la obra, está presente Orff y se manifiesta con el erotismo en su esplendor, ya que muestra un poderío climático excepcional, por lo regular ningún compositor, solo Carl Orff, comienza con un Tutti en matiz fortísimo (*ff*) de tal magnitud, combinando a tope el sonido tímbrico de los pianos con la orquesta, pareciera el final de la obra pero no es así, es sólo el comienzo, además le agrega lo más natural del hombre, la voz humana, como elemento principal de la sensualidad.

Por su contenido climático, sonoro e irresistible, Carl Orff se manifiesta en la ampliación del sonido con el uso de armonías en intervalos de 8^{as}, 5^{as} y 4^{as} justas, 7^{as} M y 2^{as} M, 9^{as} y 11^{as} con grados que van del I al VI, I al VI pasando por el V,

manteniendo el contrapunto de primera especie, este análisis permite descubrir una imagen sonora y una cierta relación con el interior del mismo ser dentro del erotismo, al momento de que el oyente se sumerge en la obra, éste no tiene escapatoria, el erotismo está en él.

Y que decir de los siguientes ocho compases:

Fortuna Imperatrix Mundi

The image displays a musical score for the piece 'Fortuna Imperatrix Mundi'. The score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, followed by the Piano, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and begins with a 'piano' (pp) dynamic. The instrumental parts feature a complex, rhythmic pattern in the strings and piano, while the vocal parts enter with a melodic line. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato) throughout, indicating a soft and plucked sound. The title 'Fortuna Imperatrix Mundi' is prominently displayed at the top of the score.

1.1 O Fortuna Emperatrix Mundi

Donde se ejecuta la frase temática al unísono con un doble piano súbito que se va desarrollando poco a poco dentro del primer párrafo, detectado gracias a (LA RUE, 2007) como pequeña dimensión, en el que su motivo melódico se va desarrollando logrando un ostinati destacado por la 1ª sección de cuerdas y los pianos que van acompañando a una melodía contrapuntística que forma el coro al unísono en conjunto con los alientos en notas blancas que van surgiendo como motivo principal, todo este tema se desarrolla con una nota pedal de los cornos en conjunto con el contrabajo, para después pasar a una 2ª frase, que con el solo hecho de que las voces sopranos canten un intervalo de 3M se percibe un colorido diferente dentro del mismo matiz, creando una imagen sonora erótica, cabe

destacar que al momento de que el oyente percibe estas sanciones armónicas, con el ir y venir de las ondas sonoras en conjunto con el ostinati se va creando esa imagen erótica que posteriormente va a desencadenar en un clímax que a su vez se refleja en la relación poética que se desarrolla en conjunto con la música.

De acuerdo al texto, la poesía narra:

*Oh fortuna como la luna,
de condición variable
siempre creces o decreces!
La detestable vida primero embota
y después estimula,
como juego, la agudeza en la mente.*

En este pequeño fragmento se halla la relación música-poesía, música-imagen sonora ya que el erotismo tiene esa similitud de la luna, de la fortuna, no es estable es variable, crece hasta llegar aun clímax como también decrece, el erotismo es un estímulo es esencia de vida, pero a veces embota o viceversa, eso es lo que trata de expresar Orff con su música, se puede llegar a una catarsis ya que si se analiza desde el punto de vista tímbrico se encuentran también estas similitudes, Orff trata temas que se repiten, es decir, la búsqueda constante para crecer, conseguir el clímax y disminuir, el desarrollo es el mismo pero con diferentes matices, diferentes colores tímbricos, utilizando diferentes texturas, haciendo la frase y el tema principal sencillo pero cada vez más intenso como la vida misma como es el erotismo. El tema principal va en crescendo hasta llegar al final del movimiento utilizando los mismos grados pero cada vez con más intensidad, efecto tímbrico que logra con el doblaje de todas la secciones de la orquesta en plenitud así como a partir del segundo compás del número seis del score (partitura del director de orquesta), donde modifica la velocidad de la blanca a 144 mt pulsaciones por minuto, el uso de las percusiones, en especial de los instrumentos gran casa y tam-tam en conjunto con los timbales son utilizados

para lograr un final apoteósico, colosal como son en su momento climático: la fortuna, el amor y la sensualidad.

4.4.2 Fortune Plango Vulvera

En el segundo número Carl Orff aborda el movimiento de una manera diferente.

FORTUNE PLANGO VULVERA
Inicio de FRASE 1

The musical score is titled "FORTUNE PLANGO VULVERA" and is labeled "Inicio de FRASE 1". It is written for a full orchestra. The instruments and their parts are: Flute, Contrabassoon, Piano, Bass, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score shows the first four measures of the piece. The Flute, Contrabassoon, and Piano parts are marked "pp" (pianissimo) and play sustained notes. The Bass part is marked "f" (forte) and plays a rhythmic melody. The Cello and Double Bass parts are marked "pp" and "sf" (sforzando) and play sustained notes. Red curved lines connect the notes in the Flute, Contrabassoon, and Double Bass parts, indicating phrasing or articulation.

2. Fortune Plango Vulvera

En donde sólo la parte del acompañamiento utilizando el pedal (notas largas y ligadas), la inician los pianos, los fagotes y los contrabajos en matiz pianísimo (*pp*), esta combinación de instrumentos le da importancia a las voces de los bajos que sutilmente inician con una melodía profana, rítmica y cadenciosa que simula el dolor, la tragedia, el lagrimeo, elementos que son parte del ir y venir de la fortuna que la vida misma trae.

Los cuatro primeros compases de la pieza son ejemplo de cómo Carl Orff transmite esa sensación trágica y triste, con las voces oscuras y tenues del sonido de las voces graves, pero al mismo tiempo enriquece el efecto acústico del sonido al máximo con el efecto del pedal y de las octavas, arrojando esa sensación y a la vez escenificando la fortuna de la vida, a veces se está arriba, a veces abajo como lo dice el texto:

*La rueda de la fortuna gira;
yo descendiendo humillado;
otro es llevado hacia lo alto.
Ensalzado en exceso,
El rey está sentado en la cumbre;
Pero que esté en guardia contra la ruina,
Porque bajo el eje leemos
Que la reina es Hécuba.*

Posteriormente en la segunda frase:

FORTUNE PLANGO VULVERA
Inicio FRASE 2

♩=120

2.2 Fortune Plango Vulvera

Orff recalca las heridas que provoca la rueda de la fortuna, las hace más presentes y lo realiza agregando a las voces una segunda voz, por otro lado desaparece el efecto de los pianos para dar entrada al ostinati de las cuerdas, logrando así en la línea melódica un efecto sonoro que pareciera un lamento propio del ser humano.

En la tercera frase para darle un efecto más intenso:

FORTUNE PLANGO VULNERA
Inicio de Frase no. 3

The musical score is for the piece 'Fortune Plango Vulnera', specifically the beginning of the third phrase. It features a vocal ensemble consisting of Soprano, Alto, Tenor, and Bass, all marked with a forte (*f*) dynamic. The instrumental ensemble includes Violin I, Violin II, Violin III, Cello, and Double Bass. Violin I and Violin II are marked 'ostinati' and play a rapid, repetitive eighth-note pattern. Violin III, Cello, and Double Bass are also marked *f* and play a slower, more sustained pattern. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2.3 Fortune Plango Vulvera

Orff duplica las voces e incluye al coro completo, el cual lo resalta con un acompañamiento al unísono con la sección de violines primeros y segundos, como dando a entender la desesperación que el hombre experimenta a cuenta de tanto sufrimiento y su deseo profundo se centra en los favores que la rueda de la fortuna pudiera ofrecerle y así que apareciera la felicidad, el erotismo, tal parece que es posible que llegue ese momento.

Ya que en el *piu mosso* de la frase final se presenta:

Un *tutti* de orquesta sin coro, que pareciera que anuncia la alegría, que es la

PIU MOSSO Fortune Plango Vulnerá TUTTI FINAL ORQUESTA

The musical score is for the opera *Il Trovatore* by Giuseppe Verdi. The specific section is the 'Tutti' for the 'Fortune Plango Vulnerá' scene. The tempo is marked 'PIU MOSSO'. The score is for a full orchestra, including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E♭, Clarinet in B♭, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features a strong rhythmic drive with many sixteenth notes. The score is divided into two main sections: 'Fortune Plango Vulnerá' and 'TUTTI FINAL ORQUESTA'.

2.4 Fortune Plango Vulvera

esperanza, el jolgorio mismo donde el ser humano busca disfrazar y olvidar las vicisitudes de la vida para encontrarse con su propio ser, deleitándose con su erotismo, es como si fuera un presagio de la llegada de la primavera, tema que desarrolla posteriormente en el siguiente número *Primo vere*.

4.4.3 Veris leta Facies.

primera parte Primo vere

The image shows a musical score for the piece 'PRIMO VERE' by Carl Orff. The title 'PRIMO VERE' is centered at the top, with 'VERIS LETA FACIES' written below it. The score is for three woodwind instruments: Piccolo, Flute, and Oboe. The Piccolo part is marked with a forte (ff) dynamic and a green accent. The Flute and Oboe parts are also marked with a forte (ff) dynamic. The score is divided into two systems. The first system shows the first three measures, with a bracket indicating '1ros 3 compases'. The second system shows the next three measures. The Piccolo part has a triplet of eighth notes in the first measure of the second system. The Flute and Oboe parts have a triplet of eighth notes in the first measure of the second system. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including accents, slurs, and dynamic markings.

3 Veris Leta Facies

En esta primera parte de la obra de Carl Orff que comprende *En primavera* e inicia con el *Alegre rostro de la primavera*, se encuentra plasmada una imagen sonora repleta de un colorido tímbrico especial, que pareciera evocar la primavera de forma natural y original, ya que al escuchar los tres primeros compases y con efectos tímbricos, acentos y en matiz fortísimo (*ff*) con las flautas dobladas por el oboe y el piano, Orff evoca el nacimiento de afrodita donde fue concebido Eros, de donde surge el amor como rasgo propio del ser humano pero que se refleja y manifiesta aún más en la primavera.

Posteriormente, al escuchar los dos siguientes acordes:

PRIMO VERE
Compases 4 Y 5

3.1 Veris Leta Facies

De los pianos en combinación con los metales y el timbal, en los compases cuatro y cinco Orff logra un efecto tímbrico cargado de armónicos que pareciera que invita a fantasear, a conectar con el propio erotismo, a encontrar el encantamiento, el hechizo que permite que se originen experiencias mágicas en el entorno del ser humano, a base de las cosas buenas, del amor y de lo establecido por el cosmos.

Posteriormente con la combinación tímbrica de las voces contraltos y bajos:

PRIMO VERE
Contraltos y bajos primera frase

3.2 Veris leta Facies

Orff logra un efecto de paz, de quietud, de armonía que sólo la primavera puede ofrecer, tal parece que al mismo tiempo de escuchar el canto gregoriano con los

armónicos de los demás instrumentos de acompañamiento que se van perdiendo poco a poco, estuviera floreando y reverdeciendo el bosque, y a la vez apareciendo con la belleza del universo la existencia del ser.

Esta manifestación de la belleza se hace cada vez más presente, no sin antes escuchar nuevamente la repetición del compás cuatro y cinco para dar entrada a la tercera frase del coro:

PRIMO VERE
Sopranos y Tenores
3ra frase

The musical score is for the third phrase of the 'PRIMO VERE' section, specifically for Soprano and Tenor voices. It is written in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 80 and the instruction 'Molto flessibile'. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Soprano, and Tenor. The Soprano and Tenor parts begin with a piano (*p*) dynamic. The instrumental parts (Piccolo, Flute, Oboe) play a melodic line with sustained notes and some grace notes. The vocal parts enter with a series of eighth and sixteenth notes, creating a flowing melody.

3.3 Veris Leta Facies

Donde desaparecen los bajos y las mezzosopranos para dar cabida a otro timbre sonoro con las sopranos y los tenores agregándose la sección de alientos y la celesta con intervalos de quintas y octavas, logrando un sentimiento de libertad, de delicadeza, misma que está descrita en un párrafo de los poemas escritos por los goliardos de la Edad Media utilizados por Carl Orff para su obra Carmina Burana:

*Pegado al regazo de flora,
Febo, como si fuera la primera vez,
sonríe ante tal variedad
De vegetación ya tupida.
Céfiro sopla con olor a néctar.*

¡Con empeño, por el premio, corramos hacia el amor!

4.4.4 Omnia Sol temperat

En esta parte *Omnia Sol temperat*, que se traduce como *El sol todo lo suaviza*, interviene la voz del barítono de una forma sutil acompañado por la sección de las violas, este pasaje provoca una paz interna en el oyente, que puede hacer que reflexione cual es la importancia del astro Sol, ya que con él florece la vida, prospera la primavera, se activa el erotismo y hace que se despliegue el sentimiento del amor.

The image shows a musical score for a piece titled "4 OMNIA SOL TEMPERAT". The score is written for three parts: Baritone, Violin, and Viola. The Baritone part is marked "Affettuoso e rubato" and begins with a melodic line in 4/4 time, starting with a half note G4, followed by eighth notes. The Violin and Viola parts are marked "Con sord." and "ppp", indicating they are played with mutes and pianissimo. They provide harmonic support with sustained chords. The score is presented on a yellow background with red and blue musical notation.

4 Omnia Sol Temperat

En un matiz pianísimo (*pp*) surge la voz del barítono rememorando la primavera, va apareciendo en un *affettuoso e rubato* nota por nota, corchea por corchea armonizando la vida, la luz del sol, ya que el Astro Rey es goce, es encanto, produce un sentimiento diferente en los meses de abril y mayo llenos de florido primaveral que permiten que en el hombre fluyan las emociones más puras hacia los semejantes y se fusionen entre sí logrando llegar al clímax primaveral donde el erotismo se viste con lo verde del campo, con el paisaje floral que hace que se despierten los sentimientos más puros del ser humano y con el amor florezca en el universo.

Pareciera como si al escuchar esta música, el ser humano se transportara a un hermoso atardecer primaveral, de donde surge la paz interna y la autorreflexión pero también el amor que se refleja por medio del erotismo, como si fuera un estado de ensoñación, de fidelidad donde se funden los cuerpos hasta quedar

exhaustos. Esta paz, este amor, esta felicidad se ve reflejada en el siguiente verso de los goliardos:

*Ámame fielmente;
Observa la total fidelidad
De mi corazón
Y de todo mi pensamiento.
Es como si estuviera presente
Aunque me encuentre ausente en lugares remotos;
Aquél que ama de tal manera está girando en la rueda.*

4.4.5 Ecce gratum

ECCE GRATUM
Cuatro notas largas

Con ampiezza

The musical score for 'Ecce Gratum' is presented on a yellow background. It features five staves: Bells, Glockenspiel, Piano 1, Piano 2, and Tenor. Each staff contains four long, sustained notes, indicating a slow tempo. The Bells and Glockenspiel parts are marked with a forte (f) dynamic. The Piano 1 and Piano 2 parts are marked with a fortissimo (ff) dynamic. The Tenor part is marked with a piano (p) dynamic. The title 'ECCE GRATUM' and the subtitle 'Cuatro notas largas' are centered above the staves. The instruction 'Con ampiezza' is written above the Bells staff.

5 Ecce Gratum

Ecce Gratum, la agradable primavera, este fragmento comienza con la voz de los tenores entonando cuatro notas largas y acentuadas, redondas para ser precisos, emitiendo sonidos como si fuera la fanfarria que avisa el advenimiento de una hermosa estación primaveral, para ello las voces se hacen acompañar de un acorde en re menor en fortísimo (*ff*) con los pianos, la campana y el glockenspiele, logrando un efecto magistral y mágico, como si fuera un presagio de alegría y júbilo por los dones que trae consigo la primavera.

Posteriormente en los siguientes cuatro compases:

Score

ECCE GRATUM

Tenores y bajos

quasi allegretto
sempre quasi staccato

Tenor

Bass

p

4

T

B

5.1 Ecce Gratum

En matiz de piano (*p*) con un efecto de *staccato* se agregan, a los tenores, las voces de los bajos, en conjunto realizan un ostinati en notas blancas haciéndose acompañar de los pianos con otro ostinati más ornamentado y de la sección baja de las cuerdas, fagotes y campana con un pedal respaldado por un acorde ligado de cinco compases, todo en conjunto para lograr un efecto sonoro y cadencioso que permite al oyente entrar en un estado de ensoñación primaveral, donde poco a poco se va adentrando en la alegría, en la dulzura de la miel hasta llegar al éxtasis, al goce de sí mismo y por qué no, a la recompensa que cupido ha prometido, a la esencia del erotismo, que más adelante se ve reflejado en las siguientes frases con la entrada de las cuatro voces del coro, sopranos y contraltos que cantan a dos voces en terceras y quintas, y tenores y bajos que hacen lo mismo.

Score

ECCE GRATUM

4 VOCI

quasi allegretto
sempre quasi stacatto

Soprano

Alto

Tenor

Bass

5.2 Ecce Gratum

Este efecto que utiliza Orff para describir lo primaveral se acentúa más en la frase donde el coro canta al unísono en negras:

ECCE GRATUM

legato più sciolto

p

UNÍSONO EN NEGRAS

Soprano

Alto

Tenor

Bass

5.3 Ecce Gratum

Tratando de darle movimiento, alegría y cadencia a lo atractivo que es la primavera, para después disfrutarla con gozo en franco jolgorio como lo indica la última frase:



5.4 Ecce Gratum

Llena ímpetu, de alegría espiritual que se ve impregnada de la dulzura melosa del amor, de la presencia de cupido, como dice el último verso de la poesía de los goliardos:

*Se glorifican
 Y se alegran
 En la dulzura de la miel,
 Los que se esfuerzan
 Por gozar
 Del premio de cupido.
 ¡obedezcamos la orden de Venus
 de que, gloriosos
 y alegres
 seamos semejantes a Paris!*

La segunda parte incluida dentro de la *Primo vere*, llamada *Uf dem Anger* escrito en alemán medieval, que traducido significa *En el prado* y que contiene cinco escenas, comienza con el fragmento titulado Tanz.

4.4.6 Tanz uf dem Anger

Esta pieza es interpretada únicamente con orquesta, por lo que se traduce en una danza, no es más que una apología a la vida de los goliardos, al amor, a las ganas de vivir, de estar siempre lleno de espiritualidad alegórica que aviva la emanación de energía y vitalidad para seguir afrontando las vicisitudes de la vida, esta danza simboliza el movimiento y equilibrio que existen en el ser humano para lograr sus sueños, sus ideales, todo lo posible que provenga de su pensamiento, pero

también ese movimiento lo conduce a establecer su relación con los semejantes, inclusive por medio de esta correspondencia se da paso a la existencia del erotismo.

Se puede notar en la partitura y además escuchar, cómo en los cuatro primeros compases:

TANZ

Pesante Cuatro compases

The musical score for 'TANZ' is presented in a system of five staves. The top staff is Violin, followed by Double Bass, then Violin, Viola, and Cello. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Pesante'. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is a whole rest for all instruments. The third and fourth measures show a melodic line in the Violin and Viola, and a rhythmic pattern in the Double Bass and Cello.

6 Tanz

Se perciben efectos sonoros que dan como resultado sensaciones de alegría y de erotismo danzabile, con el Tutti de la sección de las cuerdas.

Que bien pudieran conducir ya en los siguientes compases al oyente a realizar movimientos cadenciosos con ritmos combinados de 4/4, 3/8 y viceversa.

Allegro TANZ

Violin I
Violin II
Violin III
Viola
Cello
Double Bass

6.1 Tanz

Para después dar paso a la flauta y timbal:

TANZ

Un poco piu lento Solo de Flauta y timbal

Flute
Timpani
Fl.
imp.

6.2 Tanz

Con ritmos armonizados en 4/4, 6/8, 3/8 y 12/8 que pareciera que están conduciendo al oyente a buscar a su amada y encontrar en él, fuerzas para continuar con su hacer. O dicho de otra manera provocar y descubrir una imagen erótica que permita el enamoramiento entre dos seres queridos, y por medio del sonido de la flauta con los ritmos cadenciosos se produzcan sensaciones de seducción, de amor, de encantamiento y de fantasía que permitan, a los amantes, fundirse y encontrar un hechizo que origine estabilidad emocional y armonía, como lo ocasiona Eros, el dios del amor.

En esta parte de la partitura se produce el baile, el júbilo, la alegría:

6.3

The image displays a musical score for a piece titled "TANZ". The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 120 beats. The score is written for four instruments: Trombone, Violin, Violoncello, and Horn in F. The time signature is 4/4. The Trombone part features a series of eighth notes with accents. The Violin and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Violoncello part marked "pizz." (pizzicato). The Horn in F part plays a series of eighth notes with accents. The score includes various musical notations such as accents, fortissimo (ff), and pizzicato (pizz.) markings.

porque apareció Eros y produjo sentimientos y sensaciones inexplicables en cada ser y se ve reflejado en el canto de los cornos y trombones acompañados en contratiempo por las cuerdas y armonizados también en diferentes ritmos cadenciosos culminando con un *più mosso* en el cual se une toda la orquesta y festeja ese desbordado júbilo logrando un final portentoso lleno de vitalidad.

4.4.7 Floret silva

Floret silva, el bosque florece, una de sus características de éste tema es que se percibe ese amor de juventud, de primavera en el cual se mezclan los colores del renacer de las flores y su delicado aroma que hace que aflore el Dios Eros, permitiendo que en combinación con el bálsamo de los seres que se aman el amor rejuvenezca, haciendo su aparición el erotismo.

7. FLORET SILVA
INICIO

$\text{♩} = 176$

Tambourine

Timbales

Vocals

Strings

7 Floret Silva

Este pasaje se ve reflejado en el Tutti inicial caracterizado por los cambios continuos de compas pero sobre todo en el toque incisivo que le da la pandereta en conjunto con el timbal al juego de voces que a la vez en ritmo de $\frac{3}{4}$ resalta el renacer de las flores y hojas del campo con el ostinati de las cuerdas

Por otro lado en el pasaje del *Cullando*:

FLORET SILVA
Dolce

Cullando $\text{♩} = 66$

poco piu mosso

Vocals

Cello

Strings

7.1 Floret Silva

En matiz de pianísimo (*pp*) se aprecia una paz interna que solo al estar en el bosque en ausencia de tu amado(a) se logra, para después destellar amor bucólico con los aromas naturales del bosque y compenetrarse en los ritos cadenciosos del ritmo $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$ en busca del erotismo que esta vez se encuentra ausente como lo describe el poema Floret silva en el siguiente pasaje:

*Florece el magnífico bosque
con flores y hojas.
¿Dónde está mi antiguo amante? ¡Ah!
Se fue de aquí a caballo ¡Ay! ¿Quién me amará?*

4.4.8 Chramer, gip die varwe mir

Su traducción en español significa *Tendedero, dame maquillaje*, este es un movimiento, que en su totalidad se reviste de seducción, lleno de elegancia pero espontáneo, alegre pero con toques de coquetería y gracia que son parte de la ornamentación, aspectos naturales del ser humano que consiguen que la vida se viva de forma placentera.

Toda esta ornamentación que no es más que un conjunto de atributos o elementos naturales o artificiales que se adhieren a una obra, al ser humano, al ser amado a fin de completar o aderezar y realzar su belleza primitiva y original, va implícita en la música de Orff.

CHRAMER, GIP DIE VARWE MIR

Quasi andante ♩ = 144

The musical score is for the piece 'Chramer, gip die varwe mir'. It is in 4/4 time, key of D major, and tempo of Quasi andante (♩ = 144). The score features four staves: Flute, Vocals, Strings, and Title Cog. The Flute part has trills and grace notes. The Vocals part has a melody with grace notes. The Strings part has a rhythmic pattern with accents. The Title Cog part has a rhythmic pattern with accents.

8 Chramer, gip die varwe mir

En este contexto, en el análisis realizado sobre el tema *Chramer, gip die varwe mir*, en los primeros compases destacan estos adornos, con el cascabel en ritmo de corcheas, acompañado por un ostinati de las cuerdas para dar realce al coro piccolo doblando el canto con el sonido de las flautas, haciendo que fluya todo el ser espiritual en su esplendor y resalte la belleza, como si se hiciera un llamado al Dios Eros para que surja el erotismo, y de esta manera nazca el encantamiento perenne en los amados.

Todo el pasaje se desarrolla en esta atmósfera, pareciera como si el ser se transportara a un bosque encantado en el que constantemente está fluyendo el amor por medio de la atracción, del realce que ofrece el maquillaje, no la máscara, pero sí la exaltación de los atributos, que es parte fundamental del ser para atraer a cupido, tal como lo expresa la poesía de los goliardos:

*Tendero, dame maquillaje
Para sonrojar mis mejillas;
Así yo podré obligar a los chicos,
Quieran o no, a amarme.
¡Miradme, Muchachos!
¡Permitidme que os agrade!*

4.4.9 Reie

El significado literal es *danza en corro*, a pesar de que toda la danza se caracteriza por el vigor que le impregnan las cuerdas en ostinati con el efecto del *pizzicato*, esta comienza con una introducción de la orquesta sola, en *andante poco esitante* en un matiz pianísimo (*pp*) y con diferentes medidas de compases de 2/2, 3/2, 5/2 y 7/2.

The image shows a musical score for the piece 'REIE'. It includes staves for Violin, Cello, and Viola/Vc. The tempo is marked 'Andante poco esitante' with a metronome marking of 66. The score features a complex rhythmic pattern with various time signatures (2/2, 3/2, 5/2, 7/2) and a pianissimo (pp) dynamic. The score is written in a single system with a key signature of one flat.

9 Reie

Esto conduce al a la amada, a reflexionar acerca del amor, a preparar los terrenos espirituales del cortejo amoroso, como si fueran los cimientos de un encuentro único donde se mezclan aromas naturales, fluidos del alma que quedan grabados internamente para toda la vida en los seres que se aman.

Para posteriormente dar paso al júbilo, al baile de las amadas que esta vez quieren oponerse al encuentro amoroso y se la pasan rondando al ritmo en ostinati con efecto de pizzicato en compás de $\frac{3}{4}$ queriendo evadir el lazo erótico por todo el verano.

Es claro el resultado que logra Carl Orff diciendo ¡tengo esperanzas por estar a tu lado ya no puedo más date prisa...! Y ellas en sus laureles disfrutando el fluir de la danza todo esto se percibe al analizar y ver la partitura en los siguientes compases:

REIE
Pizzicato

Allegro molto assai

The musical score is for a piece titled 'REIE Pizzicato' in 3/4 time, marked 'Allegro molto assai'. It features three staves: Cello, Double Bass, and Violin. The Violin part consists of a continuous, fast eighth-note ostinato, marked with a forte 'ff' dynamic and 'pizz.' (pizzicato). The Cello and Double Bass parts play chords, also marked 'pizz.'. A blue vertical line indicates a section change or repeat sign.

9.1 Reie

Inmediatamente las doncellas sucumben ante la aparición del Dios Eros y tratan de seducir por medio de una cantilena amorosa, en movimiento lento con las voces sutiles del coro piccolo, a su amado, como si fuera un susurro al oído, esto se ve reflejado en todo su esplendor con el siguiente fragmento de los goliardos:

¡Ven, ven, amor mio!
Te espero ansiosamente;
Te espero ansiosamente.
¡Ven, ven, amor mio!
¡Dulce boca de color de rosa,
Ven, y harás que me sienta mejor;
Ven, y harás que me sienta mejor,
Dulce boca de color de rosa!

Que en la partitura queda como imagen sonora del erotismo en un ostinati de cuerdas acompañando al coro piccolo, de la siguiente manera:

REIE
Chume, chum geselle

Lento $\text{♩} = 70$

Choir

Violoncello

Strings

pizz.

f

pp

m

9.2 Reie

Y como final de la frase un solo de flauta de ocho compases en cantábile que evoca un soplo dividido lleno de amor y de paz.

REIE
Final de frase
solo de flauta

Lento $\text{♩} = 70$

9.3 Reie

4.4.10 Were diu werlt alle min

Si todo el mundo fuese mío, este enunciado evoca al amor imposible, el sueño inalcanzable que evoca la gallardía de la aristocracia a la que no todos tienen acceso, como lo dice el siguiente párrafo de los goliardos:

*Si todo el mundo fuese mío
Desde el mar hasta el Rin, todo lo daría porque la reina de Inglaterra
Yaciera entre mis brazos,
¡Olé!*

Esa pomposidad se refleja con el solo de la fanfarria de trompetas que después pasa a los cornos para dar paso a la majestuosidad del coro en *Tutti* con toda la orquesta resaltando la soberanía de la Reina de Inglaterra por sobre todas las cosas.

WERE DIU WERLT ALLE MIN
Allegro Molto ♩ = 138

10 Were Diu Werlt Alle Min

Esta segunda parte in taberna esta compuesta por los siguientes números:

4.4.11 Estuans interius

4.4.12 Olim lacus colueram

4.4.13 Ego sum Abbas

4.4.14 In taberna quando sumus

Todos ellos expresan que por su fragilidad el hombre puede caer presa de la embriaguez, que al mismo tiempo le sirve de desahogo, diversión y disfrute, la embriaguez que en ocasiones sirve para entender el amor, para cavilar sobre cómo expresar el amor, aquel que a veces no es correspondido, pero que fluye desequilibrado en la embriaguez.

Lo más sobresaliente de esta segunda parte *In taberna*, se refleja en el *Estuans interius*, que traducido significa *ardiendo interiormente*, es un momento en el que el hombre está embelesado por amor que siente, que en algunos casos solo se puede interiorizar en medio de la zozobra, de la ebriedad en la taberna, acompañado del vino, el sujeto se pasa el tiempo lamentándose de su estupidez, de sus amarguras, de sus pasiones, aquellas que sólo el vino hace olvidar, hasta el momento de interrogarse hasta qué punto ha llegado, tal vez un estado de interiorización que pasa muy a menudo a un estado de diversión, de placer, de

floración de sentimientos, de erotismo escenificados por un barítono haciendo el papel del ebrio en la taberna.

*Ardiendo interiormente
De ira vehemente,
Con amargura
Hablo de mi interior;
Hecho de materia,
Como sustancia, ceniza,
Soy semejante a una hoja
Con la que juega el viento.*

*Voy por el camino ancho
Como es costumbre de la juventud;
Me enredo en los vicios,
Olvidado de la virtud.
Ávido de placeres
Más que de la salvación,
Muerto en cuanto al alma,
Presto atención al cuerpo.*

Y en la segunda parte a la que se hace referencia es la número 14 *In taberna quando sumus* que significa *Cuando estamos en la taberna*, se convierte en otro tipo de embriaguez, aquella que se dedica a regocijarse por la belleza de la vida y del amor, siempre llena de alegría, de júbilo reflejándose con el canto del coro masculino, exclusivamente, exaltando y brindando por todo lo existente en el universo, por el Dios Baco, al cual confían todos su muerte, por el juego, por la alegría de vivir, como si todo estuviera resuelto, por las heridas del alma, por el desamor, y todo este jolgorio se concentra en un tributo al dios del amor encontrando la verdadera paz y dándole equilibrio a la vida, este sentido se plasma en el siguiente párrafo de los poemas goliardos donde se brinda y se bebe por todo:

*Primero, por la rica tabernera;
En honor a ella beben los hombres libres.*

*Una vez más, por los cautivos;
Después beben tres veces por los vivos;
Cuatro por el conjunto de los cristianos;
Cinco por los fieles difuntos;
Seis, por las hermanas frívolas;
Siete, por los caballeros salvajes...*

En la tercera parte, se presenta el *Cour d'amours* que significa *Corte de amor*, en el recorrido que se ha realizado a través de los temas anteriores se han hallado elementos que poco a poco han ayudado a resolver las hipótesis planteadas en este trabajo de tesis, pero a partir de esta tercera parte hasta el final, es posible considerar que se ha resuelto el problema planteado, ya que al ir detallando esta tercera parte, Carl Orff va delineando en cada pasaje una imagen sonora en torno a lo erótico, pero también con los ritmos regulares e irregulares y las medidas acompasadas además de delicadas en las diferentes secciones de la orquesta, en conjunto con los solistas y el coro, se figura el erotismo en su esplendor, y que decir de esa acertada composición de estructuras poéticas que fusiona a la perfección Orff, logra una combinación perfecta en su belleza, tanto que pareciera que cupido está regalándose al hombre que lo busca, el dios Eros es sublime, excelso, grandioso, aparece por todas partes, logrando así que el erotismo al ser manifestado encuentre su posibilidad de representación transformada, no sólo a partir de la visualidad sino además de la imagen literaria y musical. Esta idea se confirma nuevamente en los siguientes números de la Cantata Carmina Burana.

4.4.15 *Amor volat undique*

Como su nombre lo indica, *Amor vuela por todas partes*, comienza con una introducción en movimiento *Largo*, para luego tomar el tempo de *rubato flessibile*

AMOR VOLAT UNDIQUE
rubato flessibile

Flute 1
Flute 2
Vocals

Largo ♩ = 96
pp
pp
un poco impertinente
A mor volat undique

15 Amor Volat Undique

que no es más que un llamado al amor del alma, ese que está limpio y puro, pero que seduce lleno gracia y de coquetería, en él se percibe la imagen sonora erótica en el canto acompasado de las flautas para luego resaltar de forma poética “*el amor vuela por todas partes*”, con las voces que hacen el canto limpio y puro de los niños, y qué mejor que ellos hagan el llamado o mejor dicho la introducción al dios del amor, con la frescura que los caracteriza como si fueran los propios cupidos haciendo el llamado al deseo como lo dice el siguiente verso de los goliardos:

*Amor Vuela por todas partes;
Es capturado por el deseo.
Los jóvenes y las jovencitas
Se unen mercedamente.*

Este movimiento lleno de erotismo y seducción es embellecido por el sólo de la soprano como si estuviera hechizando a su amante al decir ven a mi, fúndete en mi corazón:

AMOR VOLAT UNDIQUE
Solo de Soprano

Largo ♩ = 96

Flute 1

Flute 2

Soprano

Flexible con estrema civetteria fingendo innocenza

15.1 Amor Volat Undique

4.4.16 Dies, nox et Omnia

El día, la noche y todas las cosas.

DIES, NOX ET OMNIA

♩ = 96

Baritone

Violin I

Violin II

Cello

B

Vln. I

Vln. II

Vc.

Con sord.

pp

pp

pp

dolcissimo

rubato e affettato

16 Dies, nox et Omnia

Este título manifiesta el sentir del hombre o la mujer en aquellos días que le parecen eternos porque no está con su amada o su amado, se vuelven un tormento, se convierten en tristeza, en dolor, en angustia toda por querer estar con el ser amado pero no poder, este momento se refleja en la partitura con un ostinati de la sección de las cuerdas en ritmo de síncopa y con la voz del barítono en un estilo suave, tierno siempre dulcísimo de evocación hacia su fuente de inspiración. Así lo dice este hermosísimo párrafo de la poesía de los goliardos:

El día, la noche y todas las cosas

Me son contrarios;

La conversación con las chicas

me hace llorar,

o a menudo me hace suspirar;

pero sobre todo me produce temor.

4.4.17 Stetit puella

Había de pie una muchacha.

The musical score for 'STETIT PUELLA' is presented on a yellow background. It features five staves: Soprano, Strings, S (Soprano), Str. (Strings), and S (Soprano). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 'Rubato' and the tempo indicator is '♩ = 84'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Dulcissimo'. The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line. The Strings part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The S (Soprano) part enters with a melodic line, and the Str. (Strings) part continues with a rhythmic accompaniment. The S (Soprano) part concludes with a melodic line, and the Str. (Strings) part ends with a rhythmic accompaniment.

17 Stetit Puella

La belleza en plenitud, radiante llena de bálsamo seductor, como si estuviera en el bosque primaveral cantando, dando gracias al Dios Eros porque se ha logrado fundir en los goces del amor. Así lo capta la imagen erótica al momento de escuchar el tema en *rubato*, en una melodía llena de lirismo, en el sólo de soprano que termina en un *dolcísimo* que evoca a esa muchacha alegre y hermosa,

colmada de ilusiones, la poética de los goliardos lo expresa de la siguiente manera:

Había de pie una muchacha

Como una rosita;

Su cara resplandecía

Y su boca florecía.

¡ay!

4.4.18 Circa mea pectora

Circa mea pectora que significa *De mi pecho*, de ahí nace la inspiración de todo ser, esa fuente generosa de iluminación que procede del amor que se tiene a la sacerdotisa, a la musa, a la amada, que es motivo de aliento, de regocijo, de equilibrio en la vida pero también de incertidumbre y sufrimiento como lo describen los poemas goliardos en el siguiente verso:

De mi pecho

brotan muchos suspiros

a causa de tu belleza,

que me hieren miserablemente.

¡Ve, canción; ve, canción,

que mi amor no viene!

Es un canto de amor radiante de erotismo, de pasión perenne que va encaminada a encontrar el lazo que perdure a través de la vida y la muerte como lo expresan los poemas goliardos en este verso:

¡Quiera Dios, quieran los dioses,

lo que imaginé en mi mente:

que podía abrir

las cadenas de su virginidad!

Es un canto de júbilo ardiente colmado de alegría desbordante por la vida, logra su cometido el Dios Eros, todo este momento maravilloso se percibe al momento de escuchar en los primeros compases al barítono:

CIRCA MEA PECTORA
Solo de Baritono

The musical score is for a piece titled "CIRCA MEA PECTORA" with a "Solo de Baritono". It is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "132 ♩ = 120" and "ardente". The score includes staves for Piano (Piano), Baritone (Baritone), Violoncello (Violoncello), Pno. (Piano), and B. (Bass). The Baritone part begins with a "pizz." (pizzicato) marking. The Violoncello part includes "pizz.", "arco pizz.", and "arco" markings. The Pno. part is marked "Più mosso con anima" and starts at measure 5. The B. part also starts at measure 5. The score is written for a full orchestra with a solo baritone.

18 Circa Mea Pectora

para después destacar aún más el mismo tema con el coro y culminar la frase con un *sempre accelerando* en *ancora più mosso* a cargo del coro femenino.

CIRCA MEA PECTORA
CORO ANCORA PIÙ MOSSO

Piano

Choir

Choir

Senpre accelerando

18.1 Circa Mea Pectora

4.4.19 Si puer cum puellula

Si puer cum puellula, es decir, *si un chico con una chica*, se concibe como el canto que narra el cortejo que tiene lugar en la morada y que va más allá del goce sexual, contiene una fusión lúdica, un rito erótico que los hace crecer conjuntamente en el amor hasta convertirse en uno solo, logrando su cometido el Dios Eros. Así lo dicen en su poética los goliardos:

Si un chico se quedase

Con una chica en la habitación,

Se produciría una feliz unión.

Creciendo el amor,

E igualmente apartados de en medio,

Lejos, los remilgos,

Sería indescriptible el juego

de miembros, brazos y labios;

si un chico se quedase

con una chica en la habitación,

se produciría una feliz unión.

SI PUER CUM PUELLULA

Allegro buffo ♩ = 160

The image shows a musical score for three voices: Tenor, Baritone, and Bass. The title is 'SI PUER CUM PUELLULA' and the tempo is 'Allegro buffo' with a metronome marking of 160. The key signature has two sharps (F# and C#). The Tenor part is in the treble clef, and the Baritone and Bass parts are in the bass clef. The score includes a 'Solo con comica esagerazione' section for the Baritone, marked with a double bar line and a 'Solo' instruction. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' (forte).

19 Si Puer Cum Puellula

Esa alegría y júbilo por quedarse en la habitación con una chica se representa con un allegro buffo en 2/4 donde participan voces acapella, primero barítonos y bajos en ritmo de corcheas como si estuvieran gozando por lo benévolo que es el Dios Eros, y luego contestan los tenores como si estuvieran seduciendo a la chica con su ritmo cadencioso, para después dar paso al solo del barítono emulando el juego amoroso.

4.4.20 Veni, veni, venias

Veni, veni, venias que significa *Ven, ven; te pido que vengas*, el momento culminante del cortejo en donde el amado se decide a llamar a su bella amada, ven a mí dulce amada mía, eres mía y de nadie más, ven te necesito, necesito amor, árame, es un grito de desesperación que sale de las entrañas, ven no me hagas sufrir, los minutos se convierten en horas y las horas en días que caen en el tiempo y el espacio como una losa pesada si no estas tú, quiero que me hechices con tus encantos, que me atavíes con tus aromas, que tu belleza espiritual florezca en mi ser, hazme tuyo sólo tuyo.

¡Ven; ven te pido que vengas;

No me hagas morir!

Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos...

Tu hermoso rostro,

El brillo de tu mirada,

Las trenzas de tu cabello,

¡oh que radiante belleza!

Carl Orff lo describe con júbilo desbordante:

The image shows a musical score for the piece "VENI, VENI, VENIAS" by Carl Orff. The score is written for Piano and two parts of Choir. The tempo is marked "Allegro" with a metronome marking of 160. The key signature is one sharp (F#). The Piano part features a repeating ostinato pattern in the right hand, while the left hand plays a simpler, rhythmic accompaniment. The two Choir parts enter with a vocal melody that mirrors the piano's ostinato. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 through 6 and the second system containing measures 7 through 12. The Piano part is marked "fp seco." and the Choir parts are marked "fp".

20 Veni, Veni, Venias

De ahí el *Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos...*, en el cual se percibe cierta angustia amorosa por estar con la conquistada, el movimiento inicia con un *allegro* en 4/4 con un ostinati del piano para dar entrada a las voces de las sopranos y de las

contraltos, mismo que de inmediato contestan los tenores y bajos convirtiéndose en un pasaje lúdico, como preguntas y respuestas, para después dar paso al *Tutti coral* cobijado con un colorido inmenso de instrumentos de percusión logrando un efecto único en este movimiento, como si hubiera quedando satisfecho el Dios Eros por el cometido.

4.4.21 In trutina

In trutina, *En la balanza* traducido al español, este maravilloso movimiento es en su totalidad una ilustración sonora única escrita al amor, al Dios Eros por Carl Orff, al amor perdurable que provoca que cada día se observe la belleza espiritual, la belleza del alma; al amor erótico que hace que, en cada andanza, se consoliden los lazos afectuosos entre los que se aman. Este amor puede ser el que contiene Afrodita urania aquel que goza de fortalezas y virtudes donde los amantes se protegen el uno al otro, haciendo florecer, día con día, los lazos amorosos para que duren hasta la eternidad y trascienda entre generaciones, sólo perdurará la esencia del amor, los goliardos lo describen en su poética de la siguiente manera:

En la vacilante balanza de la mente,

Fluctúan los contrarios:

El amor sensual y el pudor.

Pero yo elijo lo que veo

Y ofrezco mi cuello al yugo;

sin embargo, me someto a un yugo muy agradable.

En la música, el movimiento inicia con la sección de cuerdas en ostinati:

IN TRUTINA

The musical score for "IN TRUTINA" is written for Soprano, Viola, Cello, Double Bass, and Strings. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$ and the mood is "molto amoroso ma sempre velato". The Soprano part begins with the lyrics "molto amoroso ma sempre velato" and includes dynamic markings *p* and *pp*. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked "Con sord." and "pp". The Strings part is marked "pp". The score also includes a section for the Solo Flute (1 and 2) marked "pp. dulce espr...".

21 In Trutina

Para dar paso a lo sublime, a la belleza en toda su expresión, a la existencia del hombre, al erotismo que parte de la misma naturaleza del ser, sólo al escuchar el canto de la solista soprano, el oyente quedará absorto y si es posible, pasará por su mente esta imagen sonora poética y erótica quedando atónito ante lo indescriptible que puede ser la fusión de la música y la poesía.

4.4.22 Tempus est iocundum

Tempus est iocundum traducido literalmente como *Es un tiempo alegre*, este movimiento es el reflejo de todo lo que se ha venido realzando en relación al erotismo, al Dios Eros, es el triunfo del amor sobre todas las cosas, en él se percibe el canto a la vida, a la juventud, a la fusión de dos seres que se aman, a la alegría de querer trascender, todo se refleja al escuchar una gama inmensa de colorido tímbrico que proyectan los pianos en conjunto con las percusiones donde destacan las castañuelas con el solo del barítono con su famoso "O, o, o... *totus floreo...*" que significa *Oh todo ¡entero florezco!*

Allegro molto **TEMPUS EST IOCUNDUM**

The musical score is for a piece titled "TEMPUS EST IOCUNDUM" in 4/4 time, marked "Allegro molto". It features three main parts: Piano, Baritone, and Choir. The Piano part begins with a forte (ff) dynamic and includes a section marked "Piu Lento". The Baritone part also starts with ff and includes a "Solo barit." section. The Choir part enters with ff and provides harmonic support. The score concludes with an "accel. poco a poco" marking.

22 Tempus Est Iocundum

Para dar paso al mismo tema con el timbre de la voz de la solista soprano agregando al coro de niños, así sucesivamente para que al final cierren todos acompañados por los coros en diferentes tempos, de $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, en allegro molto, logrando un efecto sonoro de verdadero regocijo donde se logra apreciar la victoria, el resultado excelso que procede del amor constituido de virtudes que alimentan el alma y el espíritu. ¡Sí! también es menester festejar y cantarle a todo lo que es bello y hermoso como el amor. Así lo describen los poemas goliardos en el siguiente párrafo:

¡Oh, todo entero florezco!

Ya por el amor de una doncella

Todo entero ardo;

Por un nuevo amor

Es por lo que muero.

4.4.23 Dulcissime

Dulcissime, es decir, ¡*Amadísimo!*!, qué decir de este momento climático y sublime de la obra, donde cae rendida la sacerdotisa del amor, y salen sobrando las palabras para expresar este bello momento, solo hace falta dejarse llevar por los sonidos hermosísimos que emite la soprano para encontrar ese momento erótico y maravilloso donde cae rendida al amor del ser amado.

The image shows a musical score for a section titled "DULCISIME". It includes staves for Soprano, Strings, and Str. (likely Stradivarius). The Soprano part begins with a tempo marking of "♩ = 132 con abbandono" and a dynamic of "p". The Strings part is marked "Con sord." and "pp". The Str. part is marked "Largo", "pp", and "larghissimo". The score features various musical notations including triplets, slurs, and a "rit." (ritardando) marking. The overall mood is described as "DULCISIME".

23 Dulcissime

Este momento excelso queda de alguna manera plasmado en la imagen sonora y erótica que Orff plantea, al escuchar la lírica musical de los tresillos en corcheas que ejecuta la solista soprano, al momento de entonar los sobre-agudos que emiten el do⁷ y el re⁷, logrando hechizar al oyente y también porque no caer rendido a sus pies, y así se vuelva reciproco el amor.

A continuación como final esta Blanziflor et Helena o Blanca flor y Helena que consta del tema:

4.4.24 Ave Formosissima

Ave Formosissima su traducción significa *Salve, hermosísima*, es prácticamente una oración llena de majestuosidad, de agradecimiento, en la que el coro canta

una plegaria a la musa, a la sacerdotisa del amor, la única que puede engendrar vida en su propio ser, a la doncella bella y amorosa que está presente en todo aquel que ha encontrado su motivo de vida plasmado en el amor, esta doncella puede estar moldeada en la Venus que está cerca de ti, de él, de todos.

Los poemas goliardos la describen así en su poética:

Salve, hermosísima,

Gema preciosa,

Salve, esplendor de las doncellas,

Doncella gloriosa.

Por otro lado este tema crea una paz interna que hace que el oyente recapitule a cerca de los acontecimientos de la vida, donde la misma vida es como la rueda de la fortuna llena de enigmas que es preciso resolver, donde a veces se está arriba, en la gloria o a veces se está abajo, como lo pregona el final de la obra O fortuna.

La imagen sonora y majestuosa de esta salutación:

AVE FORMOSISSIMA

The image shows a musical score for a piece titled "AVE FORMOSISSIMA". The score is written for three parts: Choir, Violin, and Cello. The tempo is marked as "estatico" (static) for the choir and "rubato" (rhythmically free) for the instruments. The score includes a tempo marking of "a tempo" (return to tempo) for the violin and cello. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, with the first system containing the main melody and the second system containing the instrumental accompaniment. The score is written in a clear, legible font and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

24 Ave Formosissima

Se refleja con la entrada en dos *ff* del coro acompañado por casi todas las secciones de orquesta para que terminen la frase la sección de cuerdas con un rubato como preámbulo al gran final que se avecina, repitiéndose gradualmente con más intensidad el párrafo, para dar paso al tema final O fortuna.

En conclusión Carl Orff tuvo la confianza de rescatar y enaltecer la cantata profana del siglo XVII, que en ese entonces la iniciaran Scarlatti, Vivaldi y Händel, esta glorificación Orff la consolidó con su obra maestra compuesta en el año 1937, la Cantata Carmina Burana, con características totalmente diferentes a las ya establecidas, llenas de sencillez, de música y poesía, de sonidos nuevos con un colorido tímbrico y musical único, que sólo él pudo lograr.

En esta obra, Orff proyectó todo el conocimiento y experiencia adquirida durante su vida logrando amalgamarlo con el estudio de las obras de los grandes maestros como Schönberg, Debussy y su maestro Kaminski, así como su vasta comprensión en el arte escénico, su metodología de la educación musical basada en los principios rítmicos de Jacques-Dalcroze, en los experimentos e investigaciones que realizado con referente a la naturaleza del sonido y el ritmo en los instrumentos de percusión.

En este contexto, iniciar el análisis para continuar con la resolución de las hipótesis planteadas en este trabajo de investigación, a través de la recuperación de algunos conceptos teóricos de La Rue (Análisis del estilo musical, 2007), en combinación con el estudio del erotismo, permitió establecer la categoría principal: la representación del erotismo a través de la Obra Cantata Carmina Burana de Carl Orff.

En su momento Orff manejó elementos de análisis musical en combinación con la poesía de los goliardos para encontrar el resultado final, esto permitió deducir que la obra de Orff se puede expresar como imagen sonora entorno a lo erótico, ya que en el análisis se pudo observar, como toda la forma composicional con su métrica regular e irregular y sus timbres sonoros, en combinación con el recurso literario de la Edad Media, dio como resultado una imagen sonora erótica.

4.5 Conclusión final

El proyecto de investigación que sustenta esta tesis se centró en el *Análisis composicional de la Cantata Carmina Burana del Carl Orff. Análisis de la imagen sonora erótica* mismo que propició una revisión exhaustiva en torno a la obra citada, además de el desarrollo de las siguientes categorías de análisis:

1. Edad Antigua y Edad Media: Sexualidad en la Edad Media
2. La Poesía de los Goliardos
3. Erotismo de Platón
4. Carl Orff. Cantata Carmina Burana: Análisis de la imagen sonora erótica

La revisión de los datos históricos relacionados con la Edad Antigua permitió dar causa a la comprensión de los aspectos más relevantes de la Edad Media en donde se desarrolla a partir de la antigüedad los parámetros religiosos que poco a poco fueron delimitando en el medievo a la sexualidad convirtiéndola en símbolo de pecado y de prohibición, por lo cual surge un tipo de poesía como elemento de expresión y hasta de desahogo.

La sexualidad en la Edad Media, como se dijo anteriormente, era considerada pecaminosa si provenía de pensamientos y actos lujuriosos de los hombres, no así cuando su fin era la procreación, por lo cual la poseía de los goliardos puede concluirse como erótica ya que fue el medio predilecto para explayarse respecto a prohibido, a pesar de todo, los goliardos eran atrevidos, disfrazaban el instinto natural del hombre y lo hacían mediante la belleza poética como recurso artístico. Se pudo constatar que en la Edad Media, uno de los iniciadores del movimiento de los goliardos fue Pedro Abelardo, miembro de la orden de los benedictinos, es posible decir que gracias a él se gesta la Cantata Carmina Burana de Carl Orff.

En la revisión de la poesía de los Goliardos se realizó un recorrido histórico para conocer cómo eran las andanzas de los Goliardos, lo cual permitió descubrir que sus aventuras escandalosas concedidas al libertinaje, al deleite de la vida, al amor, a la embriaguez, eran fuentes de inspiración para la creación de sus aportaciones poéticas.

La categoría del erotismo fue confiada a Platón, debido a que es el primer teórico que aborda un significado del erotismo en torno al amor, bajo la estructura del mito griego en donde se evidencia cómo a través del Dios Eros, personaje mítico de los dioses del Olimpo, el amor es el símbolo más importante en la existencia del hombre, es el que motiva a conseguir los sueños de cada ser, es el que conduce y hace que fluya el erotismo.

El compositor y músico del siglo XX Carl Orff, dejó un legado que ha trascendido y seguirá haciéndolo durante el tiempo, ya que únicamente él tuvo el ingenio de rehacer una nueva idea musical escénica a partir de lo ya establecido, armonizando el lenguaje poético del medievo con el lenguaje musical contemporáneo, dando como resultado una nueva posibilidad: la imagen sonora erótica en la Cantata Carmina Burana, compuesta con los poemas goliardos de la Edad Media.

Para finalizar, se puede concluir que se comprobaron las hipótesis establecidas en este proyecto de investigación en torno a la Cantata Carmina Burana de Carl Orff. Análisis de la imagen sonora erótica, las cuales establecen que:

- Carl Orff fue acomodando el contenido de los poemas goliardos en su Cantata Carmina Burana por medio de la métrica regular e irregular, lo cual da como resultado una imagen sonora erótica.
- La forma composicional de los poemas goliardos, base literaria de la Cantata Carmina Burana de Carl Orff, funciona como recurso literario para expresar lo erótico.
- El erotismo al ser manifestado encuentra su posibilidad de representación diversificada, no sólo a partir de la visualidad sino y además de la imagen literaria y musical.

Los resultados fueron:

De acuerdo al planteamiento inicial de las hipótesis expuestas en este proyecto de investigación, se ha comprobado que:

- Carl Orff metaforiza lo erótico de la poesía goliarda a través de la musicalización de los poemas goliardos del siglo XII, utilizando los recursos rítmicos y tímbricos como elementos fundamentales de la métrica regular e irregular para generar una imagen sonora específica, es decir, erótica.
- Carl Orff utilizó la forma composicional de los poemas goliardos como base literaria de la Cantata Carmina Burana, para plasmar el erotismo en la composición musical.
- El erotismo cuenta con la posibilidad de una representación diversificada que no se limita a la visualidad sino que, como Octavio Paz alude, puede existir en la poesía, esto deja claro que existe tanto poesía como música erótica.

Bibliografía

- ALBERONI, F. (2006). *El erotismo*. Barcelona, Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- ASIMOV, I. (1975). *Breve historia de la Química*. Madrid, España: Alianza.
- ABC.es. (14 de 05 de 2015). *ABC.es Cultura Demuestran que los faraones mantenían relaciones sexuales con miembros de su familia*. Recuperado el 08 de 12 de 2016, de ABC cultura: www.abc.es/cultura/.../abci-faraones-sexo-insesto-estudio-201505141523.html
- ARANDA López, F. (9 de Febrero de 2014). *MITO REVISTA CULTURAL*. (N. E. Julián, Ed.) Obtenido de revistamito.com.
- ARRANZ Guzmán, A. (s.f.). *Espacio, Tiempo y Forma*. Obtenido de Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia medieval Año 2012 n. 25: Revista Tiempo Espacio y Forma-UNED
- BALL, M. (2009). *CONCEPTOS VIAJEROS EN LAS HUMANIDADES Una guía de viaje*. Murcia, España: Ad Litteram CENDEAC.
- BATAILLE, G. (1979). *El erotismo*. Barcelona, Barcelona, España: Tusquets.
- DEL CONDE, T. (1993). LA REPRESENTACIÓN ERÓTICA, MANIFIESTA Y SUBLIMINAL. En N. JITRIK, *LAS PALABRAS DULCES El discurso del amor*. México, D.F., México: UNAM.
- DE VILANOVA, A. (1984). *ABSTINENCIA DE CARNES Y MEDICINA (EL Tractatus de esu carnum)*. Obtenido de dadun.unav.edu/bitstream/10171/14013/3/STXVI1218.PDF
- DE AQUINO SANTO, T. (03 de 1998). *Suma teológica- Biblioteca Virtual*. Recuperado el 07 de 12 de 2016, de biblioteca.campusdominicano.org/1.pdf
- DÍEZ Fernández, J. (2003). *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid, Madrid, España: Laberinto.
- ESTÉVEZ Sola, J. (2006). *Carmina Burana Antología*. Madrid, Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- E.H., G. (1995). *LA HISTORIA DEL ARTE*. (R. S. Torroella, Trad.) China, China: PHAIDON.
- LA RUE, J. (2007). *Análisis del estilo musical*. España: IDEA BOOKS.
- LESTER, J. (2005). *ENFOQUES ANALÍTICOS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX*. Madrid, Madrid, España: Akal.
- CIGÜELA, J. M. (1983). Historia de mis desventuras. *Pedro Abelardo*. (J. M. Cigüela, Trad.) Buenos Aires, Argentina: CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA.
- LO DUCA. (s.f.). *HISTORIA DEL EROTISMO*. (J. J. SEBRELI, Trad.)
- SALVAT. (1983). *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* (Vol. XV). México: Salvat Mexicana de Ediciones, S. A.
- SANZ, Martínez, J. (2007). *Vida y costumbre en la Antigüedad Edad Media*. Barcelona, España: Perymat.
- SEIGNOBOS, H. D. (14 de MAYO de 1891). *HISTORIA DE LA CIVILIZACIÓN ANTIGUA C.H. SEIGNOBOS*. Recuperado el 27 de XII de 2016, de cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020131965/1020131965PDF
- VARGAS LLOSA, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. México, D.F., México: ALFAGUARA.
- VERA Gamboa, L. (11 de 05 de 1998). *Historia de la sexualidad Revista Biomédica Universidad Autónoma de Yucatán*. Recuperado el 05 de 12 de 2016, de WWW.revbiomed.uady.mx/pdf/rb98927.pdf

FUMAGALLI Beonio Brocchieri, M. (2012). *La estética medieval*. Madrid, España: ANTONIO MACHADO.

Federación de Enseñanza de CC.OO de Andalucía. (12 de Enero de 2012). Los Goliardos, "CLÉRIGOS VAGANTES" Y LA POESÍA EN LATÍN. *Revista digital para profesionales de la Enseñanza* . Andalucía, España.

JAN, G. (2005). *Historia de la arquitectura DE LA EDAD ANTIGÜA A NUESTROS DÍAS*. Barcelona, España: KÖNEMANN.

JIMÉNEZ Cabanes, P. (17 de 11 de 2003). *Pilar Cabanes Jiménez "sexualidad en la Europa Medieval Cristiana"*. Recuperado el 05 de 12 de 2016, de parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/7/sexualidad.htm

MARCOS CASQUERO, M. A. (s.f.). LA ADORABLE BELLEZA DE LA AMADA: EL EROTISMO EN LA EDAD MEDIA. Barcelona, España.

MONTEMAYOR, C. (1987). *LA POESÍA DE LOS GOLIARDOS Carmina Burana*. D.F., D.F., México: SEP.

MONTERO CARTELLE, E. (2001). *CARMINA BURANA LOS POEMAS DEL AMOR*. MADRID, Colmenar Viejo, ESPAÑA: Akal.

PLATÓN. (2007). DIÁLOGOS. (E. PORRUA, Ed.) MÉXICO, MÉXICO.

PAZ, O. (1993). *La llama doble Amor y erotismo*. Barcelona, Barcelona, España: Seix Barral.

ORFF, C. (1937). *Carmina Burana*. München, Alemania: Scholtt y Co, London y Music Corp, New York.

RAMÓN, X. (2004). *Introducción a la historia de la filosofía* (OCTAVA ed.). (C. HUMANIDADES, Ed.) México, México, México: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.